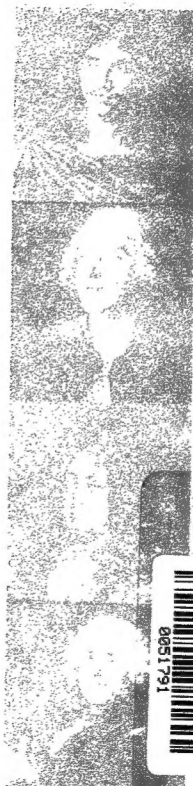


١. الكلاسيكية

د. حمادة ابراهيم



Bibliotheca Alexandrina

بانوراما المسرح الفِرسي

١- الكلمة السَّيئة

د. حمادة إبراهيم



الهيئة العربية العامة للكتاب

١٩٩٨

بدايات المسرح الفرنسى

نشأ المسرح فى فرنسا نشأة دينية ، كما كانت الحال بالنسبة للمسرح الاغريقى القديم الذى نشأ فى احضان العقيدة الوثنية . فقد نما وترعرع المسرح الفرنسى فى احضان العقيدة النصرانية . كان الشكل الدرامى الذى يطبع القديس من ناحية ، ومتون العهد الجديد أو الانجيل من ناحية أخرى ، هو المادة الأولية لهذا المسرح .

خلال القرن الحادى عشر تطورت الطقوس الكنسية لى يتمخض عنها ما يعرف فى تاريخ المسرح بالدراما الدينية ومن أبرزها : **العدارى الموهوسات ، ورسل المسيح ، ودراما آدم** ، بنوع خاص ، التى ترجع الى القرن الثانى عشر والتى أصبحت لا تعرض داخل حرم الكنيسة وانما فى الزوايا المسقوفة الملحق بها .

من أشهر الأعمال الدرامية فى القرن الثالث عشر تمثيلية (**القديس ثيوقولا**) التى كانت تجمع بين المشاهد الملحمية والمشاهد الدينية والحياتية .

خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، شاعت عروض (**المعجزات**) المأخوذة عن حياة القديسين وبنوع خاص بعض الأساطير المتعلقة بالسيدة العذراء : ولعل أهم ما كان يميز هذه العروض ما كانت تتضمنه من معلومات تتعلق بالمآداث والتقاليد المعاصرة ، وكان من الممكن أن تؤدى الى ظهور نوع من الدراما الوطنية .

أما القرن الخامس عشر ، فقد أنتشرت فيه دراما (**الأسرار**) وكان يؤدىها جميعات من الهواة أشهرها (**جمعية آلام المسيح**) فى باريس .

فى عام ١٥٤٨ صدر قرار البرلمان الشهير بحظر عروض (**الأسرار**) بسبب ما كانت تقدمه من مشاهد تمس المقدسات وتعرض فيها لرجال الدين وتخدش مشاعر المتفرجين الأتقياء .

الى جانب هذا المسرح الدينى ، وبدأ من أواخر القرن الثانى عشر ،
نشأ وتبلور مسرح كوميدي نتيجة التلاحم والاندماج بين عناصر مختلفة
من أهمها الفارس القديم وعروض الحواة والمشعوذين والمكتسبات الثقافية
الخاصة بالدراما الدينية .

وجاء القرن الخامس عشر ، وهو عصر شاع فيه السلام النسبى ،
فأتاح الفرصة للطبقة البرجوازية لكي تستمتع بالمسرح وتذوقه ، ولعل
العمل الوحيد الذى استطاع أن يفرض نفسه على تاريخ المسرح ، هو فارس
(**الحامى باطلان**) (١٤٦١ - ١٤٦٩) التى جاءت متضمنة للكثير من
علامح الكوميديا الناضجة ، وبالأذات فيما يتعلق بواقعية الموقف
والشخص .

شهد القرن السادس عشر مولد التراجيديا ، على النسق الذى حدث
قبل ذلك فى إيطاليا ، حيث تم محاكاة روائع المسرحيات القديمة باللغة
اللاتينية . وفى الوقت ذاته ظهرت ترجمات لهذه الروائع باللغة العامية ،
وفى عام ١٥٥٢ كتب (جوديل) مسرحية (**كليوباترا أسيرة**) التى تعد
نقطة تحول فى تاريخ المسرح الفرنسى .

بعد ذلك ظهرت المسرحيات الرعوية المأخوذة عن الإيطاليين ، وهو
نوع يغلب عليه الرطانة اللغوية .

ولعل أول إنتاج مسرحى فرنسى يتحقق فيه الفعل الدرامى الحقيقى
جاء على يد توما هاردى .

ومن الجدير بالذكر أن اللهو والتسلية كانا السمة الغالبة على كل
من المسرحية التراجيكميدية والمسرحية الرعوية ، وهما النوعان السائدان
فى ذلك العصر .

حينما بدأت التراجيديا ، فى أوائل العقد الرابع من القرن السابع
عشر ، تنفرد بالساحة الأدبية ، ظهر أول تطبيق عملى وكامل للوحدات
الثلاث ، وذلك فى مسرحية (**سوفونيسب**) عام ١٦٣٤ لصاحبها جان
دى ميرييه Mairet وبدأت قواعد المسرح الكلاسيكى فى الاستقرار
على مستوى الكتابة والنقد . أما الجمهور فقد تأخر قبوله للمسرح الجديد
حتى عام ١٦٤٠ ، ولم يمنع ذلك العامة من ذوق المسرحيات غير النظامية ،
ومنها مسرحيات (**سكوديرى**) على سبيل المثال .

كان تطبيق الوحدات الثلاث دافعا للكتاب على تطبيق مبدأ آخر وهو مبدأ « المشاكلة » . وكان هذا الموقف ضروريا لفهم رائدة كورنيي « السيد » التي أقامت باريس وأقعدتها وأثارت معركة كبرى هي الأولى من نوعها في المسرح الفرنسي .

لم يتمكن القرن السادس عشر ، مع ما حققه من نهضة على المستوى الأوروبي وما حظي به من ظهور كوكبة شعراء (البلياد) في فرنسا ، أن يوفر للفرنسيين التوازن الذي كانوا يشهدونه بين محاكاة القدماء من ناحية والنزعة الوطنية من ناحية أخرى . ولم يتم ذلك إلا في القرن السابع عشر الذي أوجد نوعا من الصياغة الفنية والأدبية توامت من خلالها معطيات القدماء مع الشكائل الفرنسية ، من وضوح اللغة وسلاسة الأسلوب وانسجام التعبير وعمق التحليل .

ان القرن السابع عشر هو عصر الكلاسيكية ومن ثم أطلق عليه « القرن الأعظم » .

وتتضمن الكلاسيكية الفنون والآداب القديمة في نماذجها ، والوطنية في صفاتها ، والعالمية بقيمها ومفاهيمها . والكتاب الكلاسيكيون يعتمدون على العقل وينفرون من غلو الخيال وشطحات القلوب ، فهم يحبون الأفكار السهلة البسيطة والعامة ، ثم انهم يؤمنون بأن الحق والخير والجمال ما هي الا شيء واحد .

هذا التوازن بدأ في عصر لويس الثالث عشر بفضل الوزير الأول (ريشيليو) ثم خلال عصر الوصاية على لويس الرابع عشر ، بفضل الوزير (مازاران) حيث بدأت فرنسا تأخذ بأسباب الاستقرار السياسي واستتباب الأمن والسلام ، بعد خضوع النبلاء والبروتستانت لسلطة الملك المطلقة .

كذلك بدأ الأدب في اتباع النظام ، عاكسا ما ساد الحياة الاجتماعية . تجلى ذلك في قيام سيدات المجتمع بعقد المنتديات الأدبية التي أصبحت فرصة لتهديب النفوس والعقول واللغة .

ثم قام الشاعر « مالرب » بأصلاحاته في مجال الشعر ، وقام « ريشيليو » بأنشاء المجمع اللغوي (١٦٣٥) وأصدر الفيلسوف « ديكارت » في عام ١٦٣٧ كتابه الشهير (البحث في المنهج) الذي أعلن فيه سيادة العقل على الفكر ، وفي عام ١٦٤٠ أعلنت القواعد الصارمة التي تحكم الانتاج المسرحي .

الكلاسيكية

من الجدير بالذكر أن للكلاسيكية أبعادا ثلاثة ، أولها البعد التاريخي الذي يصف هذه المدرسة بأنها المذهب الأدبي الذي تخضع عنه القرن السابع عشر ، وعبر عنه كبار الكتاب في ذلك العصر من خلال المقدمات التي صدروا بها روايتهم ، ثم ، وبنوع خاص ، ما يلوره وفصله (بوالو) في كتابه (فن الشعر) .

نما هذا المفهوم للكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر . وفي الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، تصدى لها الرومنطيكيون وبخاصة « فيكتور هوجو » في (مقدمة كرومويل) (١٦٢٧) .

وإذا عدنا الى الأصول الأولى للكلاسيكية وجدناها من نتاج عصر النهضة الأوروبية . وذلك باعتبارها تقوم على تقليد الآداب الإغريقية القديمة . وعلى مستوى التنظير تأخذ بمبادئ أرسطو التي عرضها في كتابه (فن الشعر) .

لكن تقليد القدماء لم يكن حرفيا ، بقدر ما كان نوعا من الاستثناس الذي يقوم على الحرية والاختيار .

من ثم ، فإن الكلاسيكية ، على مستوى الصراع الفكري ، تختلف بل تتعارض مع غيرها من التيارات التي حفل بها عصر النهضة ومنها على سبيل المثال ، موجة الحذقة ، ثم وبنوع خاص موجة الباروك ، وبها الموجتان اللتان كانتا تتنازعا في الأدب الفرنسي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر ، في الشعر والمسرح .

وأخيرا ، وعلى المستوى الجمالي أو الاصطاطيكي ، كانت الكلاسيكية تتسم بالسعي الدؤوب نحو النظام والترتيب فيما يتصل بالشكل (البناء والأسلوب) . ومن ثم كانت قواعد الكلاسيكية الكبرى وهي : التمييز بين الأنواع ، والالتزام بالقواعد الخاصة بكل نوع أدبي ، والاستثناس بالقدماء ، ومحاكاة الطبيعة البشرية ، وتغليب العقل ، والمشكلة .

ولكن الكلاسيكية أكبر من أن نحصرها في حدود آداب فترة زمنية معينة ، بل هي أكبر من مجموعة التقانات التي تفرز فنا معيناً . انها

فلسفة انسانية تتركز حول النموذج الأمثل لما يطلق عليه في القرن السابع عشر (الانسان السوى أو الانسان النزيه) ، تلك الفلسفة التي لم تغفل ، في عصر نصراني كالقرن السابع عشر ، الطبيعة البشرية للانسان ووضعه الماساوى . يجلو ذلك الكثير من الروائع التي تركها القرن السابع عشر من (باسكال) الى (بوسسويه) ، ومن (راسين) الى (مدام دي لافاييت) ، ومن (روشفوكو) الى (لابرويير) .

ذلك ان الكلاسيكية تعد نمطا اجتماعيا واخلاقيا في وقت واحد
(هذا ان لم نقل نمطا ميتافيزيقيا أو غيبيا أيضا) .

بعد القرن السابع عشر ، ظلت الكلاسيكية نموذجا يحتذى ، أدى بالتدرج الى نوع من الاكاديمية هي في واقع الأمر كلاسيكية زائفة لم يلبث الرومنتيكيون في القرن الماضي ، والمعاصرون ، أن تخلصوا من آثارها ، الأمر الذي أدى في القرن التاسع عشر ، وبخاصة في القرن العشرين ، الى العودة الى الكلاسيكية ، ولكن من منطلق مغاير للمحاكاة والتقليد . حيث استطاع الأدب الفرنسي في القرن العشرين ، بدءا من (فاليري) الى (كامو) ومرورا (بآندريه جيد) أن يكشف نوعا من الاصطاطيكية الكلاسيكية الحقيقية ، ليس من المنظور التاريخي أو الاجتماعي ، ولكنها كلاسيكية تعتمد على الإيجاز اللفظي وصفاء الأساليب (ألم يقل جيد : ان الكلاسيكية هي فن ما قل ودل ؟) ، كما تعتمد على الدقة والانسجام والتواؤم ، وينوع خاص على الضوابط التي يقبلها الكاتب طواعية في سبيل فن يقوم على الحرية والنظام في وقت واحد .

ولعل الكلاسيكية بذلك ، وعلى المستوى التاريخي ، بدت وكأنها ظاهرة فريدة في تاريخ الآداب ، تعبر تعبيرا صادقا عما يعرف بالروح الفرنسية أو العقلية الفرنسية . غير أنها في الواقع ، أي الكلاسيكية ، تتجاوز حدود فرنسا الجغرافية .

يدل على ذلك ظهورها وانتشارها في عصور مختلفة في الآداب الأوروبية ، حتى بعد أن رفضت هذه الآداب كلاسيكية القرن الثامن عشر الفرنسية . يكفي للتدليل على ذلك تتبع المسيرة الفنية للكاتب الألماني الأشهر (جيته) لاثبات أن الكلاسيكية هي نهاية المطاف للرومانتيكية المتقننة المنضبطة .

ومن هذا المفهوم ، وهو ما يقول به الكثيرون من المعاصرين ، فإن الكلاسيكية ، في الفن والآداب ، هي فترة توازن واستقرار ، وسط قوى

متصارعة ، حاولت أن تجمع اشتاتها وتؤلف بينها ، نايذة كل مظاهر العنف والقطيعة التي يمكن أن تؤدي إليها .

ومن ثم يتضح جليا الاهتمام الشديد الذي توليه الكلاسيكية لقضايا اللغة والأسلوب .

وشهد القرن السابع عشر ، وهو أغنى عصور المسرح الفرنسي ، انطلاقة كبرى للكوميديا التي بدأت ، مثل التراجيديا ، على يدى الكاتب (جوديل) بمسرحيته التي كتبها عام ١٥٥٢ بعنوان (أوجيني أو المأبلة) بعد أن ظلت الكوميديا طوال القرن السادس عشر تسير على نهج الكوميديا الإيطالية (الحكمة المقعدة ، والتعبير المبثقل) . وبعد اختفائها طوال الربع الأول من القرن السابع عشر ، عادت الكوميديا للظهور بفضل كل من كورنيي وميرييه . واستطاعت أن تحقق استقلاليتها لتصبح نوعا قائما بذاته وعلى قدم المساواة مع التراجيديا . وإذا كان كورنيي قد أدلى بدلوه ، فى الكوميديا وحافظ على شخصيته وحقق لها مستوى رفيعا لم تألفه من قبل وبخاصة فى مسرحية (الوهم المضحك) عام ١٩٣٥ ، فإن الفارس شهدت عصر تألقها مع ظهور نجم موليير ، الذى بدأ حياته الفنية بهذا النوع الذى كان سائدا فى عصره ، غير أن الفارق الكبير لم يلبث أن ظهر بين موليير صاحب (طرطوف) ، وبين غيره من كتاب الكوميديا المعاصرين .

ومع كل فقد شهد أواخر عصر لويس السابع عشر ثلاثة أسماء مهمة فى مجال الكوميديا ، أولها (رينيار Regnard) الذى بدأ ينشد اللهو والتسلية ، ثم (دانكور Dancourt) الذى يفتقد الى الموهبة الحقيقية ، ولكن أهميته تأتي من أنه كان يمثل مرحلة انتقال أدت الى ظهور (ماريغو) كما سنرى .

أما ثالث الثلاثة وأهمهم جميعا فهو (لوساج) صاحب مسرحية (توركاريه) التى تعد من روائع الكوميديا الواقعية (١٧٠٩) .

وأخيرا ، كان القرن الثامن عشر أضعف عصور المسرح الفرنسي ، وكاد أن يخلو من الأعمال العظيمة ، لولا ظهور (ماريغو) و (بومارشيه) اللذين خصصنا لكل منهما دراسة مستقلة .

Pierre Corneille (1606 - 1684)

بييركورنيج

من الملحاة الغرامية إلى المأساة السياسية

كورنيلي أبو المسرح الفرنسي

قد يعجب القارئ إذا علم أن كورنيلي شاعر العظمة والبطولة والمجد ، لم يكن في حياته الخاصة سوى رجل بورجوازي من الريف ، خجول متواضع ، يمشي في الأسواق ، ويشترى الطعام ، ويحيا حياة هادئة أقرب إلى العزلة . أما العظمة والبطولة والمجد التي كانت في أعماقه ، فإنه لم يحققها إلا فيما كتب من مسرحيات .

لكن التباعد بين حياة كورنيلي الخاصة وبين أدبه لم تكن تبلغ حد الفصل الكامل . فاصله النورماندي ظاهر في تمسكه باعتبارات الشرف والكرامة والمروءة ، وتربيته عند اليسوعيين وما تلقى عنهم من دروس البلاغة والأخلاق كان لها تأثير ظاهر في مسرحه . ثم إن دراسة القانون ومهنة المحاماة التي أعد لها (مع أنه قلما مارسها) كانت السر وراء براءته في المحاورة والمجادلة ومهارته الخطابية . وربما أجمع الدارسون على أن المغامرة العاطفية التي تعرض لها في شبابه كانت الدافع وراء كتابته لأولى مسرحياته (ميليت) *Mélite* . وليس من المستبعد أن نجد صدى لهذه العاطفة فيما كان من أمر حب « رودريج » *Rodrigue* و « شيمين » *Chimène* في مسرحية « السيد » *Le Cid* . ثم أننا نستطيع أن نلمح كورنيلي في مسرحية (بولشيري) *Pulchérie* وراء شخصية « مارسيان » *Martian* المجوز الذي لا يزال ينبض قلبه بالشباب ، إذا علمنا أن كورنيلي وهو في الثانية والخمسين من عمره قد وقع في حب إحدى الممثلات الشابات من أعضاء فرقة موليير *Molière* . ويرى بعض النقاد في العاطفة الشديدة التي تربط بين ولدي « كليوباترا » *Cléopâtre* في مسرحية (رودوجون) *Rodogune* وبين شخصية « هيراقليوس » *Héraclius* وشخصية « مارسيان » *Martian* في مسرحية (هيراقليوس) *Héraclius* انعكاسا لما كان قائما بين كورنيلي وأخيه « توما » *Thomas* من تواد وتماطف ، فقد ظلا يسكنان معا في منزل واحد في « روان » *Rouen* حتى عام ١٦٦٢ . ثم استمر ذلك أيضا في باريس ، وتركها ارتهما مشاعا دون تقسيم .

ونظرة سريعة الى نشاط « كورنبي » المسرحي الذي امتد قرابة نصف القرن تبين لنا أن هذا النشاط كان يفتقر الى عنصر الوحدة الذي تميز به نشاط « راسين » - Racine - .

فقد كتب كورنبي ألوانا مختلفة من المسرحيات : الملهاة ، والملهاة البطولية ، والمأساة الراقصة ، والمأساة المحض ، في حين أن ملهاة راسين (المتوافعون) تعتبر حالة استثناء في مسرحه . ثم ان الخط الذي سار فيه كورنبي ، بخلاف راسين ، لم يكن يتجه نحو الارتفاع المطرد الذي يبلغ نهايته عند القمة ، بل انه كان يبلغ القمة في بعض الأحيان ثم يتحدر منها . فبعد مسرحية (فيكوميدي) التي كتبها عام ١٦٥١ م والتي تعتبر آخر رواثه ، ظل كورنبي أكثر من عشرين عاما يقوم من عثرة ليقع في عثرة أخرى .

كورنبي في عصره :

ستحدد هذه الفترة بالسنة التي بدأ كورنبي يهتم فيها بالأدب . وهي تقريبا سنة السابعة عشرة ، والموافقة لعام ١٦٢٣ م . ذلك أن كورنبي ولد عام ١٦٠٦ . والجدير بالذكر أن كورنبي في هذه الفترة لم يكن موجودا في باريس ، بل كان يعيش في الريف . ولم تكن كل الأصدااء الأدبية في العاصمة تصل اليه فحسب ، بل كانت تصله أقوى الأصدااء : كان كورنبي في هذه الفترة يسمع عن ثلاثة شعراء كبار هم « رونسار ، Ronsard (١) و «ماليرب» Malherbe (٢) و « دي فيو » De Viau (٣) أما رونسار ، فكان قد مات منذ مدة طويلة (١٥٨٥) الا انه كان لا يزال يتمتع بشهرة واسعة ، وكان يمثل الشعر في القرن المنصرم . أما ماليرب فكان لا يزال على قيد الحياة يفتح الباب أمام الشعر في القرن الجديد . وأما دي فيو فقد كانت مؤلفاته الأولى توحى بأن لديه من الاستعداد ما قد يؤهله ليكون ندا لسابقيه في مدى قصير .

وبالنسبة للمسرح ، فقد كان يحتل عرشه كاتب واحد هو « اسكندر هاردى Alexandre Hardy (٤) » وقد بلغ من شهرته أنه كان لا يكتب اسمه على الاعلانات . الا أن هذه السيطرة من جانبه على النشاط المسرحي كانت تسير الى زوال ، خاصة عندما أصابه « دي فيو » بضربة شديدة بإسائته (بيرام وتيزيه) (٥) وكانت أعمال ميريه (٦) Mairet وروتر (٧) Rotrou وسكوديري Scudery (٨) في طريقها الى خشبة المسرح .

الا ان كل ما كان يدور في المنتديات الأدبية في ذلك العصر ،
كان غائبا عن كورنبي الذي كان يعيش في مدينة روين (٩) . فلم يكن يسمح
الا عن رونسار وماليرب ودي فيو وهاردي الذين كانوا يمثلون بالنسبة
له الأدب المعاصر .

وأما عن كورنبي نفسه ، فكان قد تعلم في مدارس اليسوعيين (١٠)
حيث نهل من نبع القدماء . وإذا كانت دراسة القانون قد أبطأت في تكوينه
الشعري ، فلقد ساعدت كثيرا في تكوينه المسرحي . ومما شجذ خياله
وشاعريته انه في تلك الفترة وقع في غرام فتاة ، وهو يعترف بان هذا
الحب قد أيقظ خياله وعلمه الشعر . ولعل حبه هذا هو الذي دفعه الى
أن يكتب أولى مسرحياته (ميليت) *Mélite* (١١) ثم انتقل كورنبي الى باريس
عام ١٦٢٩ ليشهد عرض مسرحيته والنجاح الذي حققته . ومنذ ذلك
التاريخ وحتى عام ١٦٣٦ ، وهو تاريخ تقديم مسرحية *Le CID* (١٢)
استكمل كورنبي ثقافته الأدبية التي كان قد بدأها في الريف . واتصل
بشعراء عصره وخاصة من كانوا في مثل سنه « ميريه » و « سكودري »
و « روترو » .

واكتملت له صورة الحياة الأدبية التي كانت تصله ناقصة في
الريف . فعرف أن رونسار كان دون الشهرة التي كانت له ، وأن ماليرب
قد خلفه في اماراة الشعر ، وأن دي فيو لم يترك سوى ذكرى مبهمة ،
وأنه خيب الآمال التي كانت معقودة عليه . ثم عرف أن هاردي ليس
الدعامة الوحيدة للمسرح ، وأن فرقة جديدة كانت تنازعه العرش .

وأهم ما تعلمه كورنبي في تلك الفترة ، هو أن هناك قواعد وأصولا
لم تكن تخطر بباله وهو في الريف ، فهناك من يدعون الى أن فصول
المسرحية الخمسة يجب أن تدور حول موضوع واحد ، وتؤدي في يوم
واحد . ووجد الكتاب والمفكرين في صراع شديد حول هذه القواعد ،
ففرق يؤيدها ، وفرق يرفضها ، وفرق يقف بين بين .

واستطاع كورنبي ، خلال تلك الفترة ، أن يتفهم أصول الفن
المسرحي ، ويدرك أذواق الجمهور .

وسرعان ما فتحت له المدينة صدرها ورحب به البلاط ، بعد أن
تنبه اليه الكاردينال « ريشيليو » (١٣) وأدخله في زمرة الكتاب الخمسة
النظام (١٤) . واستطاع كورنبي في تلك الأثناء أن يعقد صداقة يندر وجودها

في دنيا الأدب ربطت بينه وبين (روترو) . ومع أنه كان أصغر سنا من كورنبي إلا أنه كان قد سبقه الى الميدان المسرحي . واستفاد كورنبي من هذه الصداقة في بداية حياته الأدبية ، حيث كان (روترو) يسدي إليه النصيح ، وحفظ كورنبي هذا الفضل ولم يتنكر له .

وفي تلك الأثناء ، كان كورنبي يقوم من آن لآخر بزيارة لمدينته ريوآن . ويذكر كثير من النقاد الذين ترجموا لحياة كورنبي أنه في إحدى سفراته الى مسقط رأسه ، قام بزيارة السكرتير السابق للملكة الأم ، وكان قد اعتزل في تلك المدينة . وفي غمار حديثهما عن الأدب والمسرح والمجتمع ، قال الشيخ لكورنبي : « سيدى ، ان النوع الهزل الذى تطرقه لا يمكن أن يحقق لك سوى مجد زائل . ان عند الاسبان موضوعات لو تناولتها يد مثل يدك لحققت نتائج ضخمة . تعلم لغتهم ، فهم يسيرة ، وانى أتطوع لتطليحك ما أعرف منها حتى يتسنى لك أن تتوصل الى قراءتها بنفسك وتترجم أجزاء من مؤلفات « جيم دى كاسترو » . وسرعان ما اتجه كورنبي الى الشعر الاسبانى ، فاذا به عالم يعثر فيه على ذاته ويجد فيه كل المعاني التى تروق له من شهامة ، ورفعة ، وعظمة وفروعة ، واذا بكل هذه المعاني تنصهر وتذوب فى كيانه وتتجاوب مع مكوناته الشخصية من صراحة وإخلاص ونقاء .

وهكذا ، تضافرت الظروف الشخصية مع العوامل الخارجية فى خلق مسرحية « السيد » أولى روائع كورنبي ، بل وأولى روائع المسرح الفرنسى عامة .

وكانت مسرحية « السيد » حدثا أدبيا أقام فرنسا وأقملها ، وتركت فى تاريخ الأدب ما يعرف « بمعركة السيد » . ولا يسعنا هنا الا أن نقف قليلا عند هذه المسرحية ونتساءل عما أتت به من جديد فى الحقل المسرحي . ويجرنا هذا التساؤل بالطبع الى التعرض لحالة المسرح فى فرنسا قبل خروج هذه المسرحية الى النور . هذه المسرحية التى بلغ من حماسة الجماهير لها انها جعلت الناس فى ذلك العصر يقولون عندما يعبرون عن إعجابهم بشئ : « جميل مثل السيد » .

المسرح قبل كورنبي :

كانت الهوائية المسرفة والتحرر المفرط هما الدعامتان السائدتان فى الأدب الفرنسى بصفة عامة . وأدب المسرح على وجه الخصوص خلال الفترة التى سبقت ظهور كورنبي . وكان هذا أمرا طبيعيا ، فهو امتداد لذلك

النوع من الأدب الذي نشأ في نهاية القرن السادس عشر ، والذي كان يعرف بأدب « الباروك » . فكان الكاتب يسعى بكل الوسائل لتحقيق أكبر قدر من التأثير بالتهويل تارة ، والتحرر من كل قيد تارة ، والتفخيم تارة أخرى . وغالبا ما كان ذلك على حساب النوق والعقل .

وكان النوعان السائدان في المسرح هما : المأساة الهزلية ، وسُميت كذلك لأنها مأساة تنتهي نهاية سعيدة . وأحسن نموذج لهذا النوع من المسرحيات هو مسرحية يروم وتسميه ، التي كتبها « دي فيو » عام ١٦١٧ . أما النوع الثاني فهو ذلك الذي كان يعالج عادات الرعاة ، والذي كان يعرف باسم « الباستورال » ، وهو مأخوذ عن الإيطاليين والأسبان . وكان هذان النوعان في بعض الأحيان يتداخلان ويتلاحمان .

وكان كتاب المسرح في تلك الفترة لا يحفلون بأية قواعد أو أصول تحول دون انطلاقهم . فلا يأتبون للوحدات الثلاث ، ولا بتمييز الأنواع . إذ كانت أحداث المسرحية تستمر أياما وشهورا بل أعواما كاملة . وقد يرى البطل في المسرحية الواحدة طفلا ثم يصبح شابا ثم يصير شيخا . كان الكتاب يخلطون الهزل بالمأساة ، وكانت نزعة التحرر هذه تدفعهم إلى المبالغة في كل صورها وأشكالها ، ذابهم هو مغامرة الحياة لا مشاكلتها . فكانوا يسرفون في تصوير الهزل حتى الأسفاف . وفي غمار هذا التهويل ، كانوا يلجئون إلى الخوارق كالقوى الخفية والسحر والشعوذة وما إلى ذلك . وفي هذا لم يرأعوا أخلاقا ولا حياء ولا ذوقا ، فظهرت على خشبة المسرح الشخصيات الوحشية التي يتحكم فيها الجنس . وفي اندفاعهم وراء التأثير بكل صورة لجئوا إلى وسائل الرعب والذعر ، فكانت المعارك تظهر على المسرح وكذلك مشاهد القتل والجنون والمجبل .

ولقد كان مسرح كورنيلي في بداية عهده لا يخلو من أمثال هذه الملامح التي كانت سائدة في عصره . ولم يكن أول من عنى بخلق مسرح جديد يقوم على مشكلة الحياة ، ومراعاة الآداب والتزام القواعد . فلقد مهد له في هذا المضمار كاتبان لا يجب أن ننكر ما بذلاه في هذا السبيل ، وهما « هاردي » و « ميريه » : الأول في اهتمامه بالحركة الدرامية ، والثاني في تطبيقه للوحدات الثلاث .

كورنيلي ... كاتب هزلي :

اعتاد النقاد عندما يتناولون كورنيلي بالبحث والتحليل أن يتناولوه من ناحية مأسية ، باعتبارها النوع الذي برع فيه وضمن له الخلود . وكان انصراف النقاد عن هزليات كورنيلي يرجع إلى أمرين :

الأول : أنهم يقارنونها بمآسيه ، فيظلمونها .

والثاني : أنهم يقارنونها بهزليات « مولير » فيظلمونها أيضا .

ان مكانة كورنبي ككاتب هزلى تتضاءل اذا ما قيست بمآسيه او اذا ما قورن بمولير . اما اذا أردنا أن نصفه فينبغي أن نقارنه بمن سبقه في هذا المضمار . فهزليات كورنبي بالقياس الى الهزليات التى كتبت قبله تعتبر نجاحا كبيرا فى عصره . وقبل أن نتحدث عن الجديد الذى اضافته كورنى الى المسرح الهزلى ، يجب أولا أن نتحدث عن بعض مسرحياته الهزلية .

ميليت او الخطابات المزورة (١٦٢٨) :

و « ميليت » Méliete هو اسم فتاة يحبها الشاب « ايراست » Eraste . أنها لا تستجيب لمألفته نحوها . فيلجأ الى صديقه « تيرسيس » Tircis ليساعده فى الوصول الى قلب محبوبته ، غير أن تيرسيس ما ان يرى ميليت حتى يفرم بها ويسعى الى الاستئثار بها دون صديقه . ويعلم « ايراست » بالامر ، فيحاول الانتقام ، ويبادر بكتابة خطابين يوقعهما باسم «ميليت» الى شاب آخر اسمه «فيلاندر» Philandre يغازل « كلوريس » Cloris أخت « تيرسيس » . ويعتقد « تيرسيس » ان « ميليت » تخونه فيستسلم لليأس الميت ، وتعلم « ميليت » بأن حبيبها يشرف على الموت فتصاب بالاغماء . ويلجأ أحد الجيران فيعلن « ايراست » بموت « تيرسيس » و « ميليت » ، فيفقد « ايراست » رشده ويصاب بالهذيان . ثم يتبين ان « تيرسيس » و « ميليت » على قيد الحياة ، فيصفحان عن الجاني ويتزوجان . ويعود « ايراست » الى صوابه ويتزوج من « كلوريس » ، أما « فيلاندر » المسكين فقد استطاع أن يجد عزاءه مع إحدى الخادmates .

الوهم المضحك (١٦٣٦)

وتحكى هذه المسرحية قصة أب يلجأ الى أحد السحرة ليستعلم منه عن ابنه الغائب . ثم يرى الأب ابنه فوق مسرح آخر يرتفع فى أقصى

المسرح الاساسى مع مجموعة من الشخصيات الأخرى فى مقاومة تمثيلية .
وفى النهاية يعلم الأب أن ابنه قد انضم الى مجموعة من الممثلين وتنتهى
المسرحية بمدح موجه الى المسرح .

وتعتبر هذه المسرحية نوعا من الدراما فى اطار خيالى تضىف عليه
مبالغات وتحويلات انثابتين « ماتامور » Matamore بهجة وحجورا . ومع
أن هذه الشخصية كانت معروفة عند المؤلف اللاتينى القديم « بلوتس »
Plautus ، تحت اسم « بروجوبولينييس » ، إلا أنها مع الفارق تدلنا
بالفارس الحقيقى « رودريج » . وفى مسرحية السيد خاصة وأن المسرحيتين
كتبتا فى عام واحد . والحق أنه لا يسعنا إلا أن نذكر « رودريج »
Rodrigue عندما نسبح « ماتامور » وهو يقول فى المشهد الثانى من
الفصل الثانى :

« اسى وحده كليل بأن يزلزل الحصون ويهزم الأساطيل ويفوز
بالمبارك » .

كانت مسرحية « الوهم المضحك » هى أولى ثمار المقابلة التى تمت
بين « كورنىي » والسيد « شالون » الذى كان قد نصحه بدراسة اللغة
الاميبانية وأدائها . وتعتبر هذه المسرحية نقطة انطلاق الى الروائع .
ففيها نجد حيكات معقدة ، وتطرفا رومانسيا ، ومحاولات تتسم بالحق
والدقة ، وأسلوبا رائعا وسهولة فى النظم ، ويسر فى القافية ، مع
بلاغة وفصاحة فى التعبير . تلك هى السمات المكونة لفن « كورنىي » قبل
مسرحية السيد . وهى السمات التى سوف يحتفظ بها فيما بعد . ولكن
روحا جديدا سيحرك مسرحه الذى سيوقفه بعد ذلك على تمجيده الارادة
والشرف .

أما عن الجديد الذى أضافه « كورنىي » فى المسرح الهزلى فهو
صدق التصوير . أنه يرى أن الملهاة ليست الا صورة لأعمالنا وأقوالنا ،
وكمال الصورة يكمن فى مطابقتها لهذه الأقوال ولتلك الأعمال .

ومن هنا كان اهتمامه بالحياة فى كل صورها ، فهو يضع بعض
مسرحياته فى اطار واقعى عسرى . وينقل ما يسود المجتمع الراعى من
تميزات وسلوك . ويشير فى بعض مسرحياته الى بعض الأمور السائدة
فى المجتمع . بل أنه قد وصل الى حد نقل بعض تفاصيل حياته العاطفية

فى بعض مسرحياته وبخاصة « ميليت » ، كما بينا فيما سبق ، وفى
مسرحية « الأرملة » ، La Veuve .

ومن الأمور التى يجب التنويه بها ، هو ارتقاء كورنى فى أسلوبه
وميله إلى الصرامة والجزالة ، واتجاهه نحو معانى الرقمة والكبرياء . وهو
يمبر عن ذلك فى بيتين من الشعر يقول فيهما :

« اذا كانت السماء بمولدى لم تخلقنى مولى عظيما
فلقد وهبتنى قلبا نبيلًا وحساسا لاعتبارات الشرف »

مسرحية « السيد » الإسبانية :

« السيد » شخصية تاريخية ترجع إلى القرن العاشر الميلادى .
يتميز بروح المغامرة ، كما يتصف بالفظافة والغلظة ، كان أبدا ما يكون
عن صفة القروسية التى تضيفها عليه الخرافة . ولقد جاء احتكاك
كورنى بهذه الشخصية عندما تعلم اللغة الإسبانية ، واتجه إلى قراءة
الشعراء الإسبان . وكان فى التراث الإسباني ثلاثة مصادر هى التى رجع
إليها كورنى فإلهته مسرحيته ، وأول هذه المصادر « الرومانسيرو »
Romancero (١٥) ، وثانيها المؤرخ «ماريانا» (١٦) ، وثالثها هو الشاعر
«جيم دى كاسترو» (١٧) و «السيد» الذى صوره الإسبان حاد الطبع عنيفا
مع حفاظه على الشرف والكرامة وشديد حساسيته لكل ما يمسها ، ليس
هو « السيد » الذى صوره كورنى نموذجًا صادقًا للفارس الباسل
الهمام .

وبين مسرحية « جيم دى كاسترو » ومسرحية « كورنى » اختلافات
كثيرة أولها : ان المسرحية الإسبانية تتضمن ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول منها
يستغرق يوما كاملا ، والجزءان الآخران يستغرق كل منهما شهورا عديدة .
أما « كورنى » فقد ركز هذا كله فى فترة أربع وعشرين ساعة ، محققا
بذلك وحدة الزمان ، مع ان هذا لم يخل من جهد وعناء .

وفى المسرحية الإسبانية ترى الأب « دون ديج » بحد أهائته ، يجمع
إبناءه الثلاثة وبعض كل منهم فى رسمه . فيشن الأول والثانى
فيصرفهما ، أما الثالث وهو « رودريج » فلم يتحرك له ساكن . فراح أبوه
يضمه حتى أسال دمه ، وهنا أحتد الشباب وثار .

أما « كورنبي » فإنه استبعد اللوحات والتفصيلات الغريبة ، ولكي يركز الأحداث جعل الأبطال يسردون المهم منها تقاديا لنقلها على المسرح . وبالإضافة إلى هذه الاختلافات نجد أن « جيم دي كاسترو » يسمى إلى تحقيق متعة النظر ، أما « كورنبي » فهدفه تحقيق متعة الذهن . وإذا كان الشاعر الأسباني يخاطب الشعب ، فإن « كورنبي » يخاطب صفوه المثقفين . وإذا كان الأول يستثير المشاعر الحادة ، فإن الآخر يدعو إلى التأمل والتفكير .

١٦

مسرحية السيد كما كتبها كورنبي :

« رودريج » Rodrigue ابن « دون ديج » Don Diegue و « شيمين » Chimène ابنة الكونت « دون جورما » Don Gormas شايان يتبادلان الحب وهما على وشك الزواج . غير أن عراكا ينشب بين الوالدين بسبب اختيار الأول مرييا لولى المهد . فيثير هذا غيرة والد الفتاة الذى يصفع غريمه . ولما كان « دون ديج » عاجزا عن أخذ الثار لكبر سنه ، فقد وكل هذا الأمر إلى ابنه « رودريج » . ويتدرد الشاب بادية الأمر بين عاطفته نحو « شيمين » وبين داعى الشرف . لكن العاطفة لاتمنع الشاب من السعى إلى الانتقام لأبيه .

ويلتقى بالكونت الذى تأخذه العزة بالاثم ويرفض تصحيح خطئه . فيستثيره « رودريج » ويلتحم معه فى مبارزة تنتهى بقتل الكونت . ويأتى دور « شيمين » فتجد نفسها بين امرين أحلاهما مر : فاما أن تثار لأبيها فتعرض جيبها للموت ، ولما أن تترك دم أبيها ينصب هدرا . وتثبت الفتاة أنها لا تقل عن الشباب استمساكا بشرفها ، فتطالب الملك بمقاب القاتل .

ويسمى « رودريج » إلى لقاء « شيمين » ويبلغ به الجراة حد المتول أماماها . وفي هذا اللقاء العصيب ترى « شيمين » متشبثة بالثار لأبيها ، كما نجدها فى نفس الوقت على عهدا فى الحب لـ « رودريج » . ويلوح فى الأفق خطر جديد : الأعداء يهددون الوطن . فيتصددى لهم « رودريج » على رأس جيش من الفرسان ، ويعود من الحرب مظفرا . ويسرد على الملك وقائع المعركة . إلا أن « شيمين » تلح فى توقيع العقاب على قاتل أبيها ، فيسمح لها الملك بأن تختار فارسا يبارز « رودريج » على أن تتزوج الغالب . فتصددى « دون سانش » لهذه المهمة ، ويقابل

رودريج شيمين ويعلمها بأنه سيتم تسليم للموت ولن يدافع عن نفسه ، لكن شيمين تحوله عن هذا الفرض وتلمح له بانها تحبه وتريد له الغلبة حتى يفوز بها . ويقبل دون سانش على شيمين بعد المعركة ، فتعتقد ان رودريج لقي حتفه . فتثور ثائرتها وتعرف بحبها لرودريج أمام الملك . ويتضح بعد ذلك ان دون سانش قد هزم ، وينال رودريج عفو الملك ويد شيمين .

لقد حققت هذه المسرحية لكورنيى نجاحا منقطع النظير ، فكانت الجماهير تتدفق على المسرح وتحفظ منها عن ظهر قلب فقرات كاملة ، وشاعت العبارة التى تقول « جميل مثل السيد » وترجمت المسرحية الى جميع اللغات الأوروبية تقريبا . ولكن أعداء كورنيى سرعان ما أنبروا يوجهون الانتقادات الى هذه المسرحية . وقد تركز هجومهم على أن موضوع المسرحية لا يساوى شيئا ، وانها لا تراعى القواعد ولا الوحدات الثلاث . وإن ما بها من جمال انما هو مقتبس من الأصل الأسباني للمسرحية .

مفهوم المأساة عند كورنيى

كورنيى والقلم :

بعد المحنة التى مر بها « كورنيى » بسبب مسرحية « السيد » وما أثارته من متاعب ، أعرض عن الأدب الأسباني واتجه الى الآداب القديمة ينهل من منابعها . وانكب على دراسة كل أنواع المسرحيات القديمة والحديثة ، ولم يحاول ان يكتب شيئا قبل أن يتزود بالمعلومات التى تمكنه من الرد على كل ما يمكن ان يوجه اليه من نقد فى كل ما يتصل بالمسرح من قريب أو بعيد . ولقد ساعدته هذه الدراسة المستفيضة فى الرد على انطباعات المجتمع عن مسرحية السيد (١٨) وتمكن « كورنيى » من كتابة الدراسات التى وضعها يعبر فيها عن رأيه فى الأدب المسرحى عامة وفيما يتصل بمسرحياته على وجه الخصوص . ولكنه باحتكاكه بالأدب القديم ، كان يختلف عن غيره ممن احتكوا بهذا الأدب ، ففيما يتصل باختيار الحالات المأساوية يحدد أرسطو أربما هي :

١ - (أ) يعرف (ب) ويقتله مثل « ميديا » Médæa التى تقتل أولادها .

٢ - (أ) يقتل (ب) دون أن يعرفه ، ثم يتعرف عليه ، مثل « أوديب » Oedipo الذى يقتل « لايرس » Laius دون أن يعرفه ثم يعلم بعد ذلك أنه أبوه .

٣ - (أ) يريد أن يقتل (ب) ، دون أن يعرفه ، لكنه يتعرفه كما يحدث مع « ايفيجينى » Ifigenia التى يقتل « اورست » Oreste

٤ - (أ) يعرف (ب) ويريد أن يقتله ، ولا يقتله .

ولما كان أرسطو يقيس قيمة العمل الفنى بمقدار ما يحقق من تعاطف، فانه يرفض الحالة الرابعة ، ويزدري الحالة الأولى ، وير الحالة الثانية. ويضع الحالة الثالثة فوق جميع المحاولات . وواضح أن الحالتين اللتين تحظيان بتأييد « أرسطو » هما اللتان تتضمنان عدم المعرفة بالشخصيات، ثم يتم التعرف عليها مما يعطى فرصا كبيرة لاثارة الشفقة والرعب .

أما « كورنى » فانه لا يرجع كل شيء الى التعاطف ، بل الى تحليل المواقف ، لذلك فانه يفضل النوعين الآخرين ، وهما اللذان يتضمنان أقل قدر من الجهل ، حيث ان الشخصية تعلم ما تفعله وتكون مسئولة عما تأتى من أعمال ، ولذلك فان جميع روائع « كورنى » تقريبا تندرج تحت الحالة الأولى والرابعة .

ان « اوراس » Horace و « بوليوكت » Polyeucte تمثلان الحالة الأولى و « السيد » Lécid و « سينتا » Cinna تمثلان الحالة الرابعة . وفى هذا يخرج « كورنى » على اجماع القدماء ويضع للمأساة الفرنسية ملامح جديدة ومبتكرة . أما النقطة الثانية التى يختلف فيها كورنى عن القدماء فهى أن المأساة تتطلب مصلحة عليا من مصالح الدولة وعاطفة أكثر نبلا أو أكثر رجولة من الحب .

الأمر الذى جعل « كورنى » يتجه الى الموضوعات السياسية . وقلما تناول « كورنى » موضوعا من الموضوعات التقليدية التى طرقها الاغريق وأخذها عنهم الرومان ثم انتقلت الى الايطاليين ومنهم الى الكتابات الفرنسيين فى القرن السادس عشر وتلقاها عنهم كتاب القرن السابع عشر،

باعتبارها أعظم مادة للمساةة • اننا لو استثنينا ثلاث مسرحيات :
 (ميديه ، اوديب ، سوفونيسب) لأمكننا القول أن الموضوعات التي
 تناولها كورنبي موضوعات جديدة وأنه هو الذي أبرز ما تتضمنه من سمات
 مأساوية • وإذا كان موضوع « أوراس » قد عولج قبله مرة ، فإنه موضوع
 لا يدرج تحت النوع الكلاسيكي •

أما « سينتا » Cinna و « بوليوكت » Polyeucte و « نيكوميد »
 Nicomède و « هيراقليس » Heraclius و « تيودور » Théodore
 و « سيرتوريوس » Sertorius و « أوتون » Othon فكلها موضوعات
 مأخوذة عن التاريخ وتعتبر اكتشافات في عالم المساةة •

« كورنبي » إذن يعتبر مجددا فيما يتصل بالمساةة من ناحية
 الطريقة ، فهو يختلف عن القدماء الذين يرجعون كل شيء الى التعاطف •
 ويعتبر مجددا أيضا عندما يتناول موضوعات جديدة من التاريخ •

ولكن الناظر في الموضوعات التي يختارها : « كورنبي » يجد أنها
 جميعا ، باستثناءات قليلة ، موضوعات تتصل بتاريخ روما • ان مسرح
 « كورنبي » يعتبر سجلا رائعا يعرض العصور المختلفة التي مرت بها
 روما : فمسرحية « أوراس » Horace تمثل عصر الملوك • و « سوفونيسب »
 Sophoniste و « نيكوميد » Nicomède ترمضان غزو روما للعالم ،
 أما « موت بومبيوس » La Mort de Pompee ثم « سيرتوريوس »
 Sertorius فهما سجل للحروب الوطنية • و « سينتا » Cinna تمثل
 روما الامبراطورية ، أما « تيتوس » و « برينيس » Titus et Bérénice
 فهي تدخل بنا الى البلاط الامبراطوري • وفي « بوليوكت » Polyeucte
 و « تيودور » Théodore نشاهد الصراع بين المسيحية وبين الدولة •
 وفي « بولشيري » Pulchérie و « هيراقليس » Héraclius تصوير
 للامبراطورية الآتلة • وتأتي مسرحية « أتلا » Attila لتصور لنا
 عصر البرابرة • وفي مسرحية « سورينا » Suréna نجد لمحة عن روما
 الذليلة المهينة •

وهكذا فان جميع روائع « كورنبي » باستثناء « السيد »
 و « رودجون » تقتبس مادتها من تاريخ روما والرومان ، وبهذا يختلف
 شاعرنا عن معاصره « راسين » Racine الذي استقى موضوعاته من
 الأساطير ومن تاريخ الاغريق •

وهنا يعرض لنا سؤال يلح هو : لماذا تاريخ روما بالذات ؟

التاريخ فى حد ذاته يعتبر مادة متنوعة وغنية بالموضوعات التى تسهل صياغتها أكثر من غيرها فى الشكل الدرامى ، ثم إن التاريخ يضيف على الأحداث صفة الواقعية التى تفتقر إليها الخرافة . أما عن اختيار تاريخ روما دون غيره ، فلأن تاريخ روما بالذات يتضمن من الملامح ما يتفق أكثر من غيره مع نظرة كورنىي وفلسفته فى الحياة . فالرومانى يتصف بالصلاية والحزم والشدّة ويميل الى الواقع فلا يركض لاهثا وراء الخيال ، والعقلانية عنده تطفى على الشاعرية ، وهو أميل الى المنفعة والأفكار العملية ، يسعى الى المالى عن طريق ضبط النفس وإخضاع عواطفه لسيطرة العقل .

وقد سبق أن قلنا أن المأساة عند « كورنىي » تتطلب مصلحة عليا من مصالح الدولة ، فكان من الطبيعى جدا أن يتجه فى تناوله تاريخ روما الى الجانب السياسى بالذات . وإذا كان هذا الاتجاه يتفق مع مفهومه للمأساة ، فإن له أيضا اعتبارات معاصرة . فالناظر فى تاريخ فرنسا فى القرن السابع عشر يرى أنه منذ الحروب الأهلية والطبقات الراقية تهتم بشئون السياسة ، ويجد أن كثيرا من الكتب والدراسات التى تناقش الموضوعات السياسية كان يتناولها المثقفون فى تلك الفترة .

إذن فإن « كورنىي » يتناول للموضوعات السياسية ، يستجيب لعرف سائد فى عصره ، فاستطاع بذلك أن يوفق بين متطلبات فنه واهتمامات الجماهير . هو فى « سمينا » يناقش نظم وسياسة القسوة وسياسة العلم . وفى مسرحية « سيرتوريوس » يناقش المسلك الذى يجب أن يتخذه عظماء الدولة فى الحروب الوطنية . وفى مسرحية « موت بومبيوس » يدور الحوار حول داعى المصلحة العليا .

على أن معالجة كورنىي لهذه الموضوعات السياسية لم تكن على حساب العمل الفنى ، كان عمق ما تتضمنه هذه الموضوعات من محاورات ومناقشات ، الحدث الدرامى ، أو أن تبدو دخيلة عليه أو منفصلة عنه . العكس هو الصحيح ، فهذه المناقشات لا يمكن فصلها عن الموضوع لأنها تخرج من صلبه وفيها يكمن جوهره . أنها من صميم الحدث وتقوم بدورها فى بلوغ الغاية التى حددها لها الفنان . إن مسرحية « نيكوميده Nicomède » تعتبر لوحة للسياسة الرومانية ، والأحداث فيها تطفى على الأقوال . ومسرحية « أوتون » Othon صورة للسياسة الداخلية

ولوحة للبلات الامبراطورى حين يتحتم على الامبراطور ان يختار وليا للعرش . ومسرحية « بولشوى » Pulchérie تتناول نفس الموضوع ، ولكن الخليفة فيها ليس وريثا وانما هو الزوج .

اننا اذا استعرضنا مسرح كورنىي قلما صادفنا مسرحية لا تكون السياسة فيها هي لب الموضوع والاطار الذى يدور فيه .

وبذلك يمكن ان نقول انه اذا كان « بلزاك » Balzac قد كتب الملهاة البشرية فان كورنىي قد كتب الملهاة الرئيسية أو بالأصح المأساة السياسية .

مفهوم المأساة عند كورنىي :

« المأساة تقتضى موضوعها حدثا بارزا . خارقا للعادة ، وخطيرا » .

فى هذا الثالث يوجز كورنىي بنفسه تعريف المأساة ، فالمأساة فى رايه تصوير لحدث شهير يستقيه الكاتب من التاريخ أو من الأسطورة . وهو بهذا يستبعد الاختلاق ويسد الطريق أمام التفنن . ومن هنا كان انطاف كورنىي على التاريخ وتفضيله له على الأسطورة ، لأن التاريخ أكثر تحقيقا للأحداث وأكثر اقناعا بالحقائق .

واذا كان كورنىي قد لجأ الى الأسطورة أيضا فاستوحى منها موضوعات بعض مسرحياته : «اندروميد» Andromède ، و «أوديب» Oedipo فقد قصر فيها عن روائحه . وفكرة بروز الحدث تستنبهما فكرة أخرى هي بروز الشخصيات . فإبطال « كورنىي » دائما ما يكونون خارجين على مستوى عامة الناس برفعة قدرهم ، هم دائما ملوك أو أمراء أو عظماء أو قادة ، أو يتميزون عن سائر البشر برفعة نفوسهم ومسموهم ، فيكونون إبطالا أو قديسين . وأما عن كون الحدث خارقا للعادة فهو يقول : « ان الموضوعات الكبرى التى تهز المواطن هزا شديدا ينبغى دائما ان تتمدى حدود مشكلة الحياة ولا تحظى بتصديق المستمعين ، ما لم يكن يؤيدها سند من التاريخ الذى يفرض الاقتناع ، أو من حكم سابق مؤيد من الرأى العام الذى يجعل هؤلاء المستمعين مقتنعين مقدما » .

ومأساة كورنىي تعالج موضوعا خارقا ، بل تعالج موضوعا قد يوصف بعدم مشاكلته للحياة ، لو لم يكن قائما على أساس تاريخي أو اسطوري .

وأوضح مثال على هذا هو موضوع « أوراس » الذى يصور لنا اتفاقات ومصادفات أبعد ما تكون عن التصديق . ولكن هذا الموضوع فى رأى « كورنبي » هو النموذج الكامل للأساسة ، طالما ان التاريخ مصدره . وسعيا منه وراء الغرابة ، فان « كورنبي » يميل الى الاكثار من الأحداث وتمقيدها . وهو فى هذا يقف مع « راسين » على طرفى تقويض . فبينما يميل « راسين » الى تجريد الحدث وتخليصه من كل زيادات أو اضافات ويسعى الى خلق شئ من لا شئ ، فان « كورنبي » لا يكتفى بالمصدر الذى يأخذ عنه سواء كان تاريخا أو أسطورة ، بل يضيف من عنده ما يراه من الأحداث ومن الشخصيات . وأوضح مثل على هذا الاختلاف الجذرى بين « كورنبي » و« راسين » هو موضوع « بيرينيس » Bérénice الذى تناوله الكاتبان وعالجه كل منهما بطريقة الخاصة . فبينما كان « راسين » يفاخر ويباهى بانه « خلق شيئا من لا شئ » لم يقطع « كورنبي » بما وجده عند القدمين بل أضاف الى البطلين الأساسيين بطلين آخرين فاقبل بذلك الحكمة وشتت الاهتمام . وكذلك مسرحية « أوديب » لم يكتف « كورنبي » بالحط الواضح الذى تقوم عليه مسرحية الكاتب الاغريقى « سوفوكليس » Sophocles بل ان روائع « كورنبي » نفسها لم تسلم من هذه الزيادات والاضافات . ففي مسرحية « السيد » يعيب عليه النقاد دور « ولية العهد » الذى كان من الممكن ان يستغنى عنه ودور « مسابين » Sabine فى مسرحية « أوراس » ، ودور « ليفيا » فى مسرحية « سينا » . ثم ان عملية الاضافة توقعه فيما يأخذ عليه النقاد من مزوجة فى الحدث . فحرب المغاربة فى مسرحية « السيد » تعرض « رودريج » لخطر جديد بعد نجاته من الخطر الأول وهو مبارزة الكونت ، وقتل « مسابين » فى مسرحية « أوراس » يعرض « كورياس » لخطر جديد بعد قلبه على الأخوة « أوراس » .

اما عن خطورة الحدث ، فطالما ألح عليه « كورنبي » ، فهو يرى أن على المشاهد أن يتابع الأحداث . وأوضح مثال على هذا هو الفصل الأول من مسرحية « رودجون » Rodogune ، وكذلك مسرحية « هيراقليس » Héraclius . اننى اعترف كورنبي نفسه بأن قصتها سحرية ، بحيث تتطلب انتباها عجيبا .

أما عن خطورة الحدث ، فطالما ألح عليه « كورنبي » ، فهو يرى أن للأساسة تقتضى لموضوعها مصلحة كبرى من مصالح الدولة ، عاطفة اسمى وأخطر من الحب ، كالطوبى أو الثأر ، وأنها تعرض مصائب أفدح من فقد الحبيبة . فإذا كان الحب لا يور الا حول حب بين الملوك ، دون أن يعرض

حياتهم أو دولهم للخطر ، فإن المسرحية لا تكون مأساة ، وإنما تصبح ملهامة بطولية مثل مسرحية « دون سانش » Don Sanche ومن هنا كان نزوع « كورنبي » الى مأساة الدولة والعواطف السامية . إن مصالح الدولة العليا تحتل في مسرحه مكانا رئيسيا . فصلحة روما تملو ما دونها من مصالح في مسرحية « أوراس » ، فمن أجلها يقتل الأخوة « أوراس » وتقتل كامبليا . ومسرحية « صيتا » تدور حول مفهوم الحكم والسلطان . وفي مسرحية « نيكوميد » يثور البطل ضد السيادة الرومانية في الشرق . وحتى عندما لا يكون الموضوع الذي تدور حوله المسرحية موضوعا سياسيا في جوهره ، فإننا نلمح مصلحة من مصالح الدولة العليا تشكل ما يشبه الأرضية المسرحية .

فهذا « رودريج » في مسرحية « السيد » Le Cid ينقذ البلاد من خطر المغاربة . وفي مسرحية « بوليوكت » يتدخل عنصر سياسي ، هو المجاهدة القائمة بين الدولة الرومانية وبين النصرانية . ويبلغ اهتمام « كورنبي » بالسياسة حدا جعل مسرحياته تفيض بالأقوال والحكم السياسية ، حتى أننا لنستطيع أن نجعم مما كتبه في هذا الشأن قانونا كاملا يسير عليه الحكم ، أو بالأصح قانونين ، لأن « كورنبي » يقدم لنا نظريتين متعارضتين للحكم : الأولى تستند على مفهوم سام للسلطان ، وأوضح مثال لها هو شخصية « أغسطس » في « سينا » Cinna ، وشخصية « نيكوميد » في المسرحية التي تحمل هذا الاسم . ويقوم هذا المفهوم الأول على ضبط النفس ، والنزوع الى الرفعة والعدل والعفو ، وهي الخصال التي يجب أن يتصف بها الحكام . أما المفهوم الثاني المناقض ، فهو يقوم على المبالغة الواقعية وعلى نوع من الميكافيلية يذهب الى حد ارتكاب الجرائم الشنعاء . وينطبق هذا المفهوم على الشخصيات التي تتملكها شهوة الحكم ويحكمها هوى السلطان ، ومن أمثلتهم « كليوباترة » في مسرحية « رودجون » Rodogune . . وقد ينطبق هذا المفهوم على حكام يتسمون بالوضاعة والانحطاط ومن أمثلتهم « بروسيس » Prusias و « ارسينويه » Arsinoe في مسرحية « نيكوميد » ، و « أورود » Orode في مسرحية « سورينا » Suréna .

هذا الاهتمام الذي يكرسه « كورنبي » لمصلحة الدولة ، وعدم السماح للعواطف الأخرى الا بشغل المرتبة الثانية في الاهتمام جعل أشباع كورنبي يأخذون على « راسين » انه يصور حكاما يضحون بمصالح الدولة في سبيل عواطفهم ونزواتهم . ويقودنا هذا الى الحديث عن دور الحب عند كورنبي .

ان كورنىى يرى فى الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وعلى هذا فهو لا يشغل فى مسرحه المكانة التى يشغلها عند راسين ، ولا يقوم فى المسرحين بنفس الدور . فهو عند كورنىى يجب أن يكتفى بالمرتبة الثانية، تاركا المرتبة الأولى لاعتبارات أهم وأخطر مثل دواعى الأصل والشرف والكرامة ، أو لمواظف أكثر نبلا وأعظم قدرا كالطموح الى المجد والأخذ بالنار . بل ان الحب فى بعض الأحيان يفقد كثيرا من فاعليته وتأثيره على الأحداث حتى يصبح بهرجا ظاهريا مما يجعل المسرحية تفقد كثيرا من قيمتها الانسانية .

ان مسرح « كورنىى » مسرح رجولى ، تطفئ فيه مشاعر الرجولة على مشاعر الأنوثة ، بل ان الأنثى فيه تكون أقرب الى الرجل منها الى المرأة . او هي على الأقل أبعد ما تكون عن الانثى فى مسرح « راسين » التى تنقاد وراء عواطفها كأمراة ، وتنساق وراء مشاعرها كأنثى . فالأنثى فى مسرح « كورنىى » لا تكون زوجة أو حبيبة بقدر ما تكون ابنة رجل هدر دمه ، أو أمير تطمح الى المجد . ان « إميليا » لا تحب « سينا » بقدر ما تسمى الى النار لوأندها . و « شيمين » لا يصرفها حبها لـ « رودريج » عن الانتقام منه لإيها . و « كليوباترا » فى مسرحية « رودجون » Rodogune تخاطب عرشها وكأنها تخاطب عاشقا .

وإذا كان هذا هو حال الأنثى ، فما هى حال الرجل ؟

ان البطل فى مسرح « كورنىى » هو محض بطل ، لكنه لا يكون كذلك دائما . فهو يبدو لنا فى بعض الأحيان وحشا يثير الرعب ، عندهما يقوم « اوراس » بقتل أخته « كاميليا » . ان أدق تعريف أوجزه للبطل عند « كورنىى » هو انه يسمى جاهدا الى تحقيق ذاته ، وغالبا ما يكون فى مجال الخير . ولا ينفى هذا أن يكون تحقيق الذات فى مجال الشر . ان « كورنىى » ينجذب دائما نحو النفوس والشخصيات القوية التى تخلو من الضعف والتخاذل وتسعى الى تحقيق وحدتها الداخلية فى الانتصار الكامل على كل المعوقات . « رودجون » استطاع ان يتغلب على كل المعوقات ليصبح فى نهاية الأمر مثالا للبطل العائلى ، و « بوليوكت » تمكن ، رغم الفوايات والاغراءات ، من أن يصبح قديسا ، و « أغسطس » رغم ماضيه الرهيب تمكن من أن يصبح النموذج الكامل للحاكم المثالى .

كل هذه المعوقات التى يصادفها البطل فى طريقه نحو تحقيق ذاته نضعه فى المحنة ، وتضطره الى الاختيار . وإذا كانت هذه المعوقات تؤدى

الى أزمة نفسية خطيرة ، يتعرض لها البطل ، فانها تقم له الفرصة التي يتفوق بها على نفسه . ان هذه الأزمة لا تستمر طويلا ، فسرعان ما يتخذ البطل قراره ، وهو دائما قرار نهائي ومستنير ، لأن العقل مصدره . ولو قدر للبطل أن تتكرر محنته لفعل ما فعل مرة أخرى : « سافصل ذلك أيضا لو أعيدت الكرة » . هكذا يصبح « رودريج » وكذلك « بوليوكت » . ان موقف « بوليوكت » يكمن في مواصلة صدوفه عن القوايات المتناوبة ودفعه للتهديدات المتلاحقة . وهو ينتصر في النهاية عندما يتأكد ان حبه لزوجته « بولين » Pauline قد تجرد من كل ضعف بشري ولا يتعارض اطلاقا مع حب الاله . وهو يبلغ ذروة هذا الزهد عندما يهده بزوجته الى غريمه « سيفير » Sévère . وبذلك يصبح الحب عند « كورنيس » هو الاعتبار الوحيد الذي يمكن أن يكون صنوا للمجد . لأنها اذا كانا يتمازجان في غالب الأحيان ، او يبدوان كذلك ، فان جوهرهما في الواقع يكون واحدا ، لأن المجد اذا كن يقوم على تقدير الذات ، فان الحب يقوم على تقدير المحبوب . ولا يعنى هذا ان الحب عند أبطال « كورنيس » يقوم على الاختيار المقصود والانتقاء الارادى ، وانما هم يحبون كغيرهم من المجبيين ، أى ان الحب ياتيهم من حيث لا يدرون . كل ما هناك ان رفعة نفوسهم تحول دون ان يتورطوا في حب لا يكون خليقا بهم . واذا كان الحب يأتي عن طريق غير طريق العقل ، فان العقل هو الذي يتولى تربيته وتوجيهه . ان القلب هو الذي يستشعر قيمة الشخص الذي يميل اليه ، ان بولين أحبت « سيفير » لأنه كان أهلا لحبها : ان شعورا داخليا يجعل البطل يميل الى من هي خليفة بحبه ، وكذلك البطلة يدفعها إبعاء داخل نحو الشخص الذي يستحق حبها . « شيمين » تحب « رودريج » حتى قبل ان تسنح له الفرصة التي يلعب على أثرها ويصبح بطلا مشهورا . فهي تستشعر فيه بطل المستقبل ، وكذلك كان شعور ولية العهد نحوه ، مع انها كتمت هذا الحب وأبت أن تغذيه . لقد أحبت « رودريج » لأنه أهل لهذا الحب ، وامسكت عن حبه لأنها أرفع منه منزلة . هذا الحب الذي يقوم على التقدير المتبادل لا يمكن أن يكون غاية في ذاته ، بل لا بد ان يدفع البطل قلما نحو المجد . ف « رودريج » يسعى للقاء الأعداء وهو على يقين من أنه لا يمكن أن يقهر لأنه يحب ويشعر أنه محبوب . ان آخر كلمات « شيمين » تدوي في أذنيه فتطفي على صليل السيوف وضجيج المعركة : « اذهب ، اننى لا أكرهك أبدا » . وكلمات أبيه له تحفز وتحمسه :

« اذا كنت تحبها ، فاعلم ان رجوعك ظافرا هو الوسيلة الوحيدة لاسترداد قلبها » .

« رودريج » عندما يسمع « شيمين » وهي تقول له بنفسها قبل مبارزته مع « دون سانش » : « اخرج طافرا من معركة تكون شيمين ناجزتها » لا يمكن ان يعود اليها الا منتصرا .

وبذلك نرى ان مفهوم الشرف عند « كورني » لا يتعارض مع معنى الحب ، ولا يحاول ان يتغلب عليه ، وانما هو يسمو به حتى يتفوق الحب على نفسه . ان قتل « الكونت » بيدى « رودريج » لم يحول قلب « شيمين » عن « رودريج » ، وحرب « كورياس » مع الرومان لم تتعارض مع حبه لـ « كاميليا » ، وفشل « سينا » في انتشار لـ « ايمينا » لم يمنعه من الاستمرار في حبه ، وعندما قرر « سيفير » ألا يرى « بولين » لم يكف عن حبها ، ولم يمنعه هذا الحب من أن يبذل كل ما فى وسعه فى سبيل انقاذ « بوليوكت » . وهكذا فان الصراع فى مسرح « كورني » هو بين عاطفتين نبيلتين . واذا كانت أكثر العاطفتين نبلا هي التي تكون لها الغلبة ، فلا يكون ذلك بامتهان العاطفة الأخرى أو على حسابها . انه صراع تتشابه فيه القوى المتصارعة أكثر مما تتعارض ، وهو فى هذا يشسبه صراع الأبطال أنفسهم : صراع « رودريج » مع « الكونت » وصراع الأخوة « كورياس » مع الأخوة « أوراس » .

ان الاحتكاك بين الحب والشرف لا يضر أحدهما ولا ينتهى بنهاية إحدى العاطفتين ، بل على العكس يزيد من التفاعل والتقارب بينهما بحيث يخرج الحب أشد قوة وأكثر طهرا . ويخرج الشرف أكثر انسانية .

ولكى يركز « كورني » على عظمة أبطاله ، فانه يضع الى جوارهم شخصيات أقل شأنا ، حتى يزيد التضاد من قالى البطل . فوضع « سينا » بين « أغسطس » من ناحية ، و « ايميليا » من ناحية أخرى ، يزيد من عظمة هاتين الشخصيتين . ان كلا منهما تحاول ان ترفع « سينا » الى مستواها وان تسمو به الى مكانتها . « وبيينا » بترده وضعفه ، وتكرانه ، يخدم العظمة التي يتضمنها حلم « أغسطس » ، وعاطفة « ايميليا » فى الانتقام . ومن الشخصيات الضعيفة فى مسرح « كورني » والتي تخدم عظمة الأبطال شخصية « فيليكس » Félix فى مسرحية « بوليوكت » . Polyeucte . انه ليس وحشا كما يملو وانما هو انسان ضعيف ، متردد ، ولكنه لا يخلو من مشاعر طيبة . وعندما تراوده الأفكار الخبيثة يحاول طردها . ولكن ضعفه يتجلى فى عجزه عن التغلب على هذه الأفكار . انه يقدم ثم يحجم ، ولا يبرى ماذا ينبغي له ان يفعل . ويندم على ما فعله

فملا . وفي هذا تكمن قمة التمازج بينه وبين البطل الذي لا ينسجم على قرار اتخذه ، والذي لو اعيدت الكرة لعمل ما فعل مرة أخرى . ويشبه « فيليكس » في ذلك « بروسباس » في مسرحية « نيكوميدي » Nicomède ولكن مصيبة « بروسباس » هي ان القدر جعل منه ملكا ، وهو لعبة بين يدي زوجته . وهو بهذا الضعف يخضع عظمة ابنه الذي يحاول ان يعلمه مهنة الحكم . وكذلك الملك « اورود » في مسرحية « سورينا » فهو يفيض قائد الجيش البطل ، ويريد ان يحط من قدره وان يتحدر به الى مستواه ، وان يستعبد . ان عظمة البطلين في هاتين المسرحيتين تبدو وكأنها سبة في جبين الضعفاء الذين يحاولون الانتقام من هذه العظمة التي لا يطيقونها . وعندما يفشلون في الحل من قدر البطل ، يحاولون القضاء عليه . ولكن محاولتهم تبوء بالفشل .

وهكذا فان مسرح « كورنبي » يقدم لنا نماذج بشرية مختلفة : شخصيات متحمسة مثل « اوراس » و « كليوباترا » ، وابطالا كراما مثل « نيكوميدي » و « سورينا » ، وشخصيات أخرى اقل كمالا مثل « كورباس » ، وشخصيات يفر بها السلطان مثل « سينا » و « اتال » ، ونفوسا وضيعة مثل « فيليكس » و « بروسباس » و « اورود » .

وبالنظر في هذه الشخصيات العديدة المختلفة يمكن ان نستخلص رأي « كورنبي » في الانسان . وهو في هذا يتمازج مع « راسين » . فاذا كان « راسين » متشائما لا يرى الانسان غير لعبة في يد القدر ، وان مصيره موكل بالمواطف ، فان « كورنبي » متفائل ، يرى ان الانسان هو خالق قدره وصانع مصيره . انه يركز في جميع مسرحياته على عظمة الانسان ، وعلى حريته ، وعلى قدرته في قلب عواطفه التيبلة . وليس معنى هذا ان « كورنبي » لا يعترف ببشرية الانسان ، فابطاله ليسوا فوق مستوى البشر . ولكنهم مثاليون . ويزيد من روح التفاؤل عند « كورنبي » انه غالبا ما يختم مسرحياته بنهايات سعيدة . ومثال ذلك نهايات مسرحيات « السعيد » Le Cid ، و « سينا » Cinna و « نيكوميدي » Nicomède بل ان موت البطل لا يمثل نهاية مفعمة . فموت « بوليوكت » انما هو استشهاد يرفعه الى مصاف القديسين ، وموت « سارينا » هو مجيد وفخار .

تستطيع ما تقدم ان نستخلص فلسفة « كورنبي » في الحياة وجذورها . البطل عند « كورنبي » شخصية زينونية ، يتميز عن غيره بالجلد ، ويتصف بالثبات . وهو يسعى جاهدا الى تحقيق ذاته ، وكبح

عواطفه ، ولا يتردد في اتخاذ أصعب الطرق • وهو على يقين من انه لن يضعف أمام الفواية ، ولن تزعزعه الخطوب • وحتى في حبيهم ، فإن أبطال كورنبي لا ينزعون الى الخنوع والخضوع ، ولكنهم في هذا لا يخرجون عن طبيعة البشر ، بل ان زنونية كورنبي تتفق والروح البطولية التي كانت سائدة في عصره •

أما « راسين » فلا يعترف بحرية الانسان في الاختيار بل ولا بإمكان سموه على غرائزه وتغلبه على نوازع الشر فيه • فالانسان عند « راسين » يولد اما مرضيا عنه واما مفضوبا عليه ، وعيشا يحاول تغيير هذا المصير • وهو في ذلك متأثر بتربيته المتزمتة عند « الينسينيين » Jansénistes • أما كورنبي الذي تلقى تعليمه الاول على ايدي اليسوعيين ، فان ثقسه بالانسان عظيمة ، على الرغم من الخطيئة الاولى ، وهو يؤكد حرية اختياره •

وأخيرا فان ميل البطل الكورنبي الى المجادلة والمحاورة ، واستمساكه بالعقل وهيمنة العقل عليه ، كلها أمور تذكرنا بـ « ديكارت » Descartes والديكارتية •

Molière (1622 - 1673)

موليير

حينما تصبح الكوميديا سلاحا والضحك فنا

موليير

حينما تصبح الكوميديا سلاحا والضحك قناعا

إذا كانت الموهبة ، كما يدل اسمها ، نعمة لا تكتسب ، فإنها تصقل وتدرّب ، وفيما يكتسب موليير ، فهناك عدد من الملاحظات ساعد في إبراز هذه الموهبة وعاون في تعجيرها •

أولا ، كان حب موليير لفن التمثيل أقوى من أن يقاوم ، وقد بذل في سبيل ممارسة هذه الهواية جهودا فائقة وقدم توضيحات كبيرة • ندرك ذلك إذا علمنا أن موليير كان من المفروض أن يدرس القانون كما أرادت له الأسرة ليصبح جديرا بخلافته والده الذي كان يشغل وظيفة مورد السجاء والأثاثات للقصور الملكية ، تلك الوظيفة التي ورثها أباه عن جد •

لقد تحايل موليير للافلات من هذا المصير الذي كان يتناهى كثيرون غيره ، وذلك بأن قام بدفع الرسوم المقررة لهذه الدراسة الأكاديمية واستطاع أن يحصل على اللقب دون أن يتفق وقتا في الدراسة بل ودون أن يؤدي أية امتحانات • وهكذا اتخذ موليير قراره الصعب ولما يبلغ العشرين من عمره ضاربا عرض الحائط بتصميم الأسرة وما جرت عليه العادات والتقاليد • ورفض أن يسلك الطريق الميسر المهبط وذلك من أجل المسرح الذي كان يشغفه •

قام موليير بعد ذلك وهو لم يزل في العشرين من عمره بتكوين فرقة تمثيلية من الشباب • ولم يكن مثل هذا الانجاز في عصره بالعمل الهين كما هو اليوم • ولم يكتف موليير بتكوين الفرقة ، بل سعى إلى الحصول على حماية أحد الأمراء وهو عم الملك ليتفق على الفرقة ويعمل في كنفه •

بعد صراع مع الأسرة ، وبعد صراع في تكوين الفرقة والحصول على كفالة أمير أورليان ، بدأ صراع من نوع آخر ، فقد كان عليه أن ينتقل مع الفرقة الوليدة في اتجاه فرنسا وراء الكفيل الذي يتولى حمايته والانفاق على الفرقة ، وذلك تبعا لتنقلات هذا الكفيل التي كانت تحددها قرارات الملك نفسه • وإذا كانت هذه الرحلات بمثابة جهود جبارة وبخاصة في عهد موليير • فإنها كانت فرصة له ولزملائه أتاحت لهم الاحتكاك بفئات الشعب المختلفة والإطلاع على مختلف عادات طوائفه • الأمر الذي كان إضافة لها قيمتها بالنسبة لموليير كاتباً ومخرجاً وممثلاً •

بالإضافة الى تنقلات موليير في الريف ، كان هناك لقاء من نوع آخر كان له دور بارز في صقل موهبته الفنية وإثراء تجربته وخبرته . تمثل هذا اللقاء في احتكاك فرقة موليير بالممثلين الإيطاليين في فرقة الملك .

فأولاً يجب ان موليير طول عمله في باريس كان يصرض على مسرح الباليه رويال (Palais Royal) ومن قبله مسرح « بوتي بوريون » (Le Petit Bourbon) وذلك بالتناوب مع فرقة تمثيل إيطالية كانت قد استقرت في العاصمة الفرنسية وكانت قد اعتادت تقديم عروضها من السجل المسرحي الإيطالي (ريبورتوا) الشهير المعروف باسم « كوميديا الفن » أو الكوميديا ديلازرت « La-Commedia-dell Arte » وقد أضاف موليير كثيراً من احتكاكه بهذه الفرقة وتأثر بأسلوب الأداء الذي اشتهرت به وبخاصة رئيسها الممثل الأشهر سكاراموش Scaramouche .

وأخيراً لا يفوتنا ما كان ينعم به موليير من حظوة الملك الشمس لويس الرابع عشر الذي أتاح لموليير التحرر من القيود والانطلاق بفنه وإبداعاته في جو من الحرية والتشجيع .

وكان الملك محباً للمسرح مؤمناً بدوره في الترويح وإشاعة البهجة والسرور . على خلاف طائفة المتشدددين الدينية الذين ناصبوا موليير العداء وكانوا يمثلون الطرف الأقوي في المعركة الكبرى كما سنرى فيما بعد .

موليير وفن الكوميديا :

كان من الممكن أن يجارى موليير الجح المصام وينهج على أسلوب الكوميديا بوصفها مادة للهو الرخيص والتسلية المبتذلة ، والاعتماد على مفهوم الكوميديا الإيطالية وبخاصة أن هذا اللون كان يحظى باعجاب الجماهير ويروق للبلاط ويجد قبولا عند الملك وحاشيته . إلا أن موليير لم يرض بالعرف السائد الذي يرى في الكوميديا مجرد مادة للهو والتسلية . ودفعه طموحه إلى أن يكون ثورياً على مستوى الفن والمجتمع .

أول ملامح هذه الثورة أو هذا الطيوع تمثل في تفسير المفهوم الشائع الخاص بالتطلعات الفكرية للكوميديا الكبرى أو الكوميديا الراقية باعتبارها مسرحية جيدة السبك والمليكة كما أراد لها المثقفون . فقد عارض موليير هذا المفهوم « للتقدمي » . وفضل العودة إلى طرائق الفارس .

ومن ناحية أخرى ، عارض مولير الأشكال الخيالية للكوميديا المحبكة التي تستهدف الإغراب ونقل الخيال الى عالم الواقع . وسجل انتاجه النجوى الى أسلوب الهجاء المباشر للمعادن والتقاليد المعاصرة .

أما فيما يختص بمفهوم الكوميديا بوصفها تسلية ولهوا ، فقد عارض مولير ذلك أيضا ، وسجل انتاجه نوعا من الالتزام (لا الالتزام السياسي وإنما الالتزام الأخلاقي والديني وهما وثيقا الصلة في عصره) .

أدى ذلك كله الى الارتقاء بالنوع الكوميدي الذي كان شكلا مسرحيا من الدرجة الثانية ، وأصبحت الكوميديا شكلا فنيا مستقلا له أسلوبه المتميز الخاص به وله مادته الأصلية وله هدف واضح ، اذ أصبح الضحك سلاحا هجوميا ودفاعيا يستخدمه الفنان الملتزم في معركة أخلاقية ضد أعدائه وأعداء التطور من المتشدين .

قبل المصارك :

لا يمكن لأى دارس لمسرح مولير أن يعمل مؤلفاته الأولى ، فهي تشكل مدخلا ضروريا لفهم عالمه .

لان مولير كما سنرى ، وبدا من سنوات صراعه الأولى في باريس ، قام بتحديد موقفه بالنسبة للكتاب الآخرين . ان تصاعد نجم مولير المضطرب والجرأة المتزايدة التي كان يتسم بها انتاجه أسفرا عن معركة كبرى تحالفت فيها المصالح المختلفة وكان من أهم نتائجها على المستوى الفنى أنها أجبرت مولير على تحديد أسلوبه فى الكوميديا .

كان مولير قد أحضر معه من الريف مسرحيتين كبيرتين على الطريقة الإيطالية تتكون كل منهما من خمسة فصول منظومة شعرا على طريقة بلوت وروترو ، الأولى بعنوان الطائش L'Etourdi (عرضت فى ليدن عام ١٦٥٥) والثانية بعنوان « العاشق الكروب » Le Dépit-Amoureux (عرضت فى بيزيه عام ١٦٥٦) . هذا بالإضافة الى مسرحية ثالثة هى « دون جراسيادى نافار » وهى دراما إسبانية (عرضت فى باريس عام ١٦٦١) .

بالرغم من ملامح التجديد الا أن هذه المسرحيات الثلاث تعد تقليدية . فى الوقت نفسه جلب مولير معه من الريف مجموعة أخرى من المسرحيات ذات الفصل الواحد . كانت تصاحب عرض المسرحيات الرئيسية التراجيدية

أو الكوميدي ، منها مسرحية « الطبيب الطائر » ومسرحية « غيرة المطنخ »
وهذه المسرحيات من نوع الفارس • والكوميديا فيها مباشرة تهدف قبل
كل شيء الى اثاره الضحك •

وقد استمر مولير يكتب مثل هذا النوع من المسرحيات التي
كانت تفتقر اليها باريس بدءا من أول أعماله المهمة «**المتعلقات الساخرات**»
(١٩٥٩) حتى « مدرسة الزوجات » (١٦٦٢) • وجميع هذه المسرحيات
من نوع الفارس •

مولير والفارس :

أخذ مولير من أسلوب الفارس أولا البناء الدرامي • فالحبكة في
هذه المسرحيات تعتمد على « ملموب » ضحيته شخص يثير السخرية
والضحك • هذا الشخص غالبا ما يكون رجلا كبيرا في السن : زوجا
مخدوعا أو أبا متسلطا أو شيخا متيما • كما يستخدم مولير موضوعات
الفارس القديمة وخاصة ما يتعلق منها بمشكلات الزواج والخوف من
الحياة الزوجية والديوثية ، كما يستعمل وسائل الاضحاك الشهيرة •
وبذلك فهو على النقيض من الكوميديا الراقية وكذلك على النقيض من
الكوميديا الخيالية التي تعظم أبطالها وتسمو بهم ، فان مولير يعود الى
الواقعية الشعبية كما حافظت عليها فن الفارس حتى ذلك الحين •

ويختلف الفارس عند مولير عن الفارس الخاص بالمصور الوسطى •
فهو يوجه مسرحياته وجهة جديدة • ففي حين يسخر الفارس القديم من
جميع الأشخاص ، فان مولير يجعل الجمهور يتعاطف مع فريق من
الأشخاص على حساب فريق آخر •

كذلك فالمسرحية عند مولير تعتمد على شخصية واحدة ، اما أن
تكون هي المحرك للأحداث مثل شخصية « ماسكاريل » في مسرحية
« الطائش » ومسرحية « المتعلقات الساخرات » واما أن تكون الشخصية
هي ضحية للملوب مثل شخصية « سجاناريل » في المسرحيات العديدة
التي ظهر فيها • هذه الشخصية المحورية يقوم مولير بعرضها من الخارج
عن طريق تعريفاتها وسلوكها • ومن الداخل أيضا عن طريق المونولوجات

التي تصرح فيها الشخصية بحقيقتها وتكشف فيها عن أهدافها .
اما الشخص الآخر ، فلا يركز مولير عليها . مثال على ذلك مسرحية
« مدواسة الزوجات » حيث « اونولف » دائم الظهور على المنصة ، على
النقيض من « انياس » التي لا يتجاوز دورها في المسرحية كلها مائة
وخمسين بيتا من الشعر . وكذلك شخصية هوراس . ولكن بزيادة
حليقة .

ويأخذ مولير من الفارس القديم أيضا أسلوب التمثيل الذي يعتمد
على مفهوم النمط type يتقمصه الممثل ويكرره من مسرحية الى أخرى
بنفس الاسم وبنفس الملابس . وكان النمط الذي بدأ يؤديه مولير نفسه
هو شخصية ماسكاريل الخادم الذكي في مسرحية « الطائش » وفي مسرحية
« المتحلفات » . ثم انتقل الى نمط آخر هو شخصية « سجاناريل »
التي استمر في تقمصها . وقد كان يؤدي هذا النمط على غرار الايطاليين
وبالذات « سكاراموش » .

اذن اعتمد مولير على أسلوب الفارس في جعل النمط هو الأساس
الذي تدور حوله المسرحية وفي الأداء الذي يتسم بالمبالغة مما كان شائعا
في الفارس الشعبي الايطالي منه والفرنسي . ولكن مولير لم يكن يقلد
تلك الأنواع تقليدا حرفيا بل كان يعيل الى الطبيعة في الأداء وينأى عن
التبذل والترخص والأداء الذي يفتصب الضحك من الجمهور اغتصاها ،
ولو عن طريق الألفاظ البذيئة والحركات النابية . فكان مولير يتخير
الألفاظ والحركات التي تعبر عن النفس البشرية في جوهرها .

كذلك من أهم مظاهر الحداثة عند مولير توظيف الكوميديا في
الهجاء الاجتماعي والأخلاقي ، بخلاف الكوميديا الراقية التي تستهدف
التسلية والهو في المقام الأول ، ودرسها الأخلاقي يأتي عرشا من خلال
التصوير العام للحقائق دون تطبيق على الواقع المعاصر ودون اللجوء الى
أسلوب المفاتيح . صحيح أن الشخص في هذه الكوميديا إنسانية ،
ولكنها تنتمي الى عالم آخر غير عالم التفرج . أما مولير فقد جعل الفارس
سلحا هجائيا في خدمة أهداف أخلاقية واجتماعية راقية . وإذا كان
الفارس يكتسب طابعا عاما فان ذلك يتحقق من خلال تصوير المجتمع
المعاصر ، أي يعكس الكوميديا الراقية .

المشارك :

البداية : مدونة الزوجات :

بالرغم من النجاح الذى حققته هذه المسرحية لموليير ، الا انها ووجهت بما يشبه الحملة المنظمة وكانت الشرارة التى أشعلت سلسلة من المارك فى حرب ضروس بين الكاتب وأعدائه لم تضع أوزارها حتى بعد موت موليير .

ودون الخوض فى تحليل المسرحية والتعرض لتفصيلاتها وأحداثها ، تقدم فكرتها العامة لأهمية ذلك فى فهم أبعاد هذه الحرب وأسبابها الحقيقية وإطرافها الحقيقيين .

تلور المسرحية حول شخصية « أرنولف » وهو رجل تجاوز الأربعين من عمره ، وهو مصاب بداء الشك من الجنس الآخر . وقد غذى عنده هذا الشعور القصص الكثيرة التى يسمعا عن الخيانات الزوجية . وهو يريد أن يتزوج ولا يريد أن يكون زوجا مخدوعا .

وقد تفتق ذهنه عن فكرة غريبة : ان يستجلب طفلة من الريف يقوم على تربيته ثم يدخلها أحد الأديرة حتى اذا شبت وترعرعت تزوجها . ولا يكتفى « أرنولف » بهذه الخطة بل يدعمها ببعض الاحتياطات التى يراها ضرورية ؛ فيحرص على الا تقابل الفتاة أحدا وكذلك فقد خصص خادما وخادمة قرويين ساذجين للخدمة فى البيت ، ليضمن أنهما لن يفسدا أخلاق الفتاة التى تجهل كل شيء عن الحياة وعن المجتمع ، ولكن هذه الاحتياطات بدلا من أن تحقق للزوج المهموم هدفه ، كانت السبب الذى كاد أن يوقع الفتاة فى المخطور .

وكجزء من خطته ، يتنكر (أرنولف) تحت اسم مستعار هو السيد (دى لاسوش) ، ويتصايف أن يقابل شايلا ويقرضه بعض المال ، بعد ذلك تعرف أن (ايناس) خطيبة أرنولف. تعرف شايلا أسمه (أوداس) . ويحسن جنون (أرنولف) ويحاول أن يعترف كل شيء من (ايناس) ومن الخدم . ويتبين أن جهل ايناس وسذاجتها هما السبب فى جميع المخاطر التى تتعرض لها . فيختيرها (أرنولف) أن الزواج وهذه

هو الذى يبيع الملاحظات القرامية ، لذلك فانه سيعقد قرانه عليها مساء اليوم نفسه . غير أن (ايناس) لا تبدو متحمسة للزواج. حينما تعرف أن الزوج المتقدم لها ليس الشاب (أوراس) الذى تعرفه . ويطلب منها (ارنولف) ان تطرد (اوراس) هذا اذا حاول مقابلتها .

ويستمر ارنولف بالاطمئنان . ولكن هذا لا يطول . لأن ايناس ، تنفيذاً لنصيحه ارنولف ، تلقى على أوراس بحجر . ولكن الحجر مغلف برسالة رفيقة ، ما ان تقع يد ارنولف ويقروها حتى يندب حظه ويقرآن يناضل من أجل الاحتفاظ بايناس . فيحول المنزل الى قلعة حصينه . ويشحون هو الى قائد جيش فى مدينه محله . ولدى اوراس يانيه وهو لا يعرف حقيقة شخصيته ينسب اسمه المستعار ، ويحبره بأنه بارعم من احتياطات السيد (دى سوش) الا أنه تمكن من مقابلة ايناس التى قامت باخفائه داخل دولاب الملابس ، بعد ذلك يخبره أوراس أنه سيجاول أن يختطف ايناس مساء اليوم نفسه .

ومن الطبيعى أن يوصى ارنولف الخدم باشتباغ أوراس ضرباً حينما يحاول أن يتسلق شرفة المنزل للوصول الى ايناس . ويقوم الخدم بهذه المهمة . ويعتقد أن أوراس قد لقي حتفه . الا أن الحقيقة أنه أوهم الآخرين بذلك ، فنزلت اليه ايناس لتطمئن عليه ثم هربا معا . كل ذلك وأوراس لا يعرف شخصية ارنولف . فيطلب منه أن يدبر له مكاناً يخفى فيه ايناس .

ويتضح أن جميع تدابير ارنولف لا تجدى شيئاً أمام بساطة ايناس وتلقائيتها . وعلى طريقة النهايات المفاجئة عند مولير ، تنتهى المسرحية بعودة أحد الأغنياء من أمريكا ويتضح أنه والد ايناس ، جاء ليزوجها من أوراس وهو ابن أحد أصدقائه . ويدرك ارنولف بعد قوات الألوان أنه مخطئ. بعد أن باءت محاولاته بالفشل وصارت جميع الاحتياطات التى اتخذها « احتياطات عقيمة » وهو العنوان الثانى للمسرحية .

من الواضح أن ارنولف حاول أن يستغل بساطة ايناس وبرائتها لتحقيق مآربه الشخصية حينما عاملها ليس بوصفها انساناً نادلاً ، وانما بوصفها جماداً من الجمادات حجب عنها فرصة العلم والمعرفة وحرماها حق التطور الفكرى والسمو الأدبى .

ولعله فى ذلك يمثل التقاليد المتزمتة التى تحقر من شأن المرأة ،
وتعدّها غير جديرة للتمييز بين الخير والشر ، أو بين الطيب والحبيث ،
تلك التقاليد البالية التى لا تعترف بالحب ولا تنق به .

ومن الواضح أن موليير فى هذه المسرحية يبدو متناصرا المرأة ،
وحقوقها فى التربية والتعليم وفى تصريف شئون حياتها . فلمل ايناس
لو كانت قد أخذت نصيبها من الثقافة والمعرفة لكانت قد عرفت كيف
تتجنب ما كانت ستقع فيه من أخطار . ولعل الدرس الفلسفى الذى يمكن
أن تخرج به من هذه المسرحية هو أنه لا شرف ولا عفه دون معرفة عميقة
بالخير والشر . أن « موليير » فى هذه المسرحية ، كما سيفعل فى مسرحية
« طرطوط » يهاجم الأخلاق المتزمتة المتعصبة ، وذلك باسم الشباب
وباسم الحياة .

ومع أن موليير لم يكن أول من نادى يمثل هذه الفلسفة ، إلا أنه
كان أول من نقلها الى منصة المسرح . ومن ثم كانت الجراة الشديدة التى
لم يغفرها له انصار الرجعية الذميمة ، وبخاصة أنهم كانوا أصحاب
السلطة فى المجتمع . وقد استغل أعداء موليير قضية التقاليد منفذا للكيده
لموليير والنيل من نجاحه .

ومن الغريب أن يكون على رأس حساد موليير من الكتاب الكاتب
المسرحى كورنيس الذى أنتهز الفرصة لتصفية بعض حساباته مع موليير .
لقد وصل الأمر بكورنيس الى أنه قام بتشجيع ممثل الفرق المنافسة لموليير
للذهاب لمشاهدة عرض المسرحية والقيام بأعمال الشغب لافساد العرض .
مما جعل «بوالو» صاحب كتاب « فن الشعر » ينبرى للدفاع عن موليير .

أراد موليير أن يدافع عن نفسه ، فكتب مسرحية أخرى بعنوان
« نقد مدرسة الزوجات » استعرض فيها اتهامات الأعداء التى انصبت على
ضعف الشخصيات والابتذال وضعف الحكمة ، ثم وهذا هو الأهم ،
التعرض للدين ، وبخاصة فى المشهد الذى طلب فيه أرتوفل من فتاته
قراءة « الوصايا الزوجية » التى راوا أنها تقليد ساخر للوصايا العشر
فى الكتاب المقدس ، مما جعل الحركة تتخذ وجهة خطيرة ضد موليير .

رد أحد الحاقدين على موليير وهو « دونوفى فيزيه » بمسرحية
أسمها « نقد النقد » اتهم فيها موليير بالزندقة . وقد بلغ الأمر أن قام

بعضهم بالاعتداء على مولير نفسه ، فأدار له احدهم البازوكة فوق رأسه ،
وحك له آخر وجهه في أضرار مبطفه ، مما أسال الدماء من وجه مولير .

ومن ناحية أخرى ، تطرق الهجوم الى التمريض بحياة مولير الخاصة
بالتجريح واتهامه بالديوثية .

رد مولير بمسرحية ثالثة هي « مونتجة فرساي » عرضها أمام الملك
الذي كان يناصر مولير في مواحل المعركة المختلفة . وهنا قام « دى فيزيه »
بإلرد بمسرحية سماها « انتقام الماركيز » حمل فيها حملة شعواء على
مولير .

كان طرفا النزاع في المعركة يتألفون من حزب مولير وحزب
أعدائه . أما مولير فكان يؤيده أصدقاؤه وأنصاره ، وفي مقدمتهم رجال
البلاط وعلى رأسهم الملك نفسه والملكة والوالدة وشقيق الملك وزوجته .
ثم من الكتاب « بوالو » و « راسين » و « لافونتين » وكانوا في مطلع
حياتهم الأدبية . وكان يربطهم بمولير ، بالإضافة الى الإعجاب المتبادل ،
ود شديد .

أما حزب الأعداء فكان يتألف من عناصر متعددة أولها أعضاء فرقة
« أوتيل دى بوجوني » الذين كانوا يجدون في مولير وفرقته منافسا
خطيرا لهم ، وقد زاد من سخطهم عليه أنه حاول في بعض مسرحياته
السخرية من أداء بعض الممثلين في هذه الفرقة .

وكما هي الحال في كل عصر ، كان هناك نفر من الكتاب الناشئين
المضمرين الذين يسعون الى تحقيق الشهرة والمجد عن طريق الهجوم على
أعلام الفن والأدب في عصرهم . في مقدمة هؤلاء الكتاب « دى فيزيه »
الذي سبق ذكره وسأهم بمسرحيتين في المعركة .

ومن الغريب أن هذا الكاتب كان قد بدأ بالهجوم على كورنيلي نفسه .
وحينما دخل في خدمة الدوق الذي كان يكفل كورنيلي ، تحول الى الدفاع
عن كورنيلي ضد أعدائه . ثم استغل توليه رئاسة التحرير في إحدى
الدوريات ، ونشر مقالا من ثلاثين صفحة هاجم فيه مولير كما نشر مقالين
ردا على مسرحية مولير « نقد مدرسة الزوجات » كما أسلفنا .

ومن الجدير بالذكر أن مولير لم يحاول أن يرد على « دى فيزيه »
ردا مباشرا ، ولكنه صورده بطريقة ساخرة في كل من مسرحية « نقد

من دراسة الزوجات » و « مرتجلة فرساي » مما زاد من سخط الكاتب
النشائي . .

ومما يضاعف من فقدان الثقة في آراء « دى فيزيه » ويشكك في
أهدافه ، أنه حاول أثناء المعركة أن يعرض مسرحية له ، فلم يتمكن من
الحصول على موافقة أى مسرح . ولم يجد أمامه سوى موليير . فسمى
الى مصالحته لكي يساعده على عرض المسرحية . وكانت بعنوان « الأم
اللعوب » ويبدو أن الناقد « اللعوب » الذى يأكل على جميع الموائد ، جريا
وراء المصلحة ، ظاهرة موجودة فى كل زمان ومكان .

كاتب ناشئ آخر ساقته الظروف الى مهاجمة موليير دون أن يكون
بينهما عدااء شخصي . كان يدعى « بورسو » كل ما هناك أنه لكي يتمكن
من عرض إحدى مسرحياته ، أوعه كورنيلي وهو على رأس المعارضين
لموليير ، أنه من الضروري أن ينضم الى أعداء موليير . وقد أشار موليير
الى هذا الكاتب اشارات صريحة فى مسرحيته « مرتجلة فرساي » .

ولا يفوتنا فى هذا الصدد أن نتطرق الى موقف كورنيلي العدائى من
موليير أثناء هذه المعركة ، وهو الكاتب الكبير صاحب الروائع الكلاسيكية
المعروفة والأب الشرعى للمسرح الفرنسى . وكان الأجدر به أن يقف الى
جوار موليير ويشد من أزره فى معنته التى تعرض كورنيلي لمثلها قبل
ثلاثين عاما بمناسبة عرض مسرحية « السميد » . وبخاصة ان نوع
المسرحيات الكوميديّة التى كان يكتبها موليير لم تكن تمثل مجالا للمنافسة
بينه وبين كورنيلي . هذا بالاضافة الى أن موليير كان على علاقة طيبة
بكورنيلي . فقد كانت فرقته تعرض مسرحيات كورنيلي . كما قام موليير
نفسه ببعض الأدوار فى هذه المسرحيات . ومن ناحية أخرى كانت بعض
مسرحياته تعرض الى جانب مسرحيات كورنيلي فى السهرة الواحدة .

فما سر الخلاف الذى تحول الى عدااء ؟

بدأت العلاقات تسوء بين الكاتبين حينما قام موليير بعرض بعض
مسرحيات كورنيلي دون الحصول على تصريح منه . كما أنه استعار بعض
أبيات من بعض مسرحيات كورنيلي وأدخلها فى صلب مسرحياته هو ،
بعد أن حورها بطريقة ساخرة ، وبشكل خاص فى مسرحية « هلوسة
الزوجات » .

من أسباب الخلاف بين الكاتبين أيضا أن الفرقة التى كانت تعرض
مسرحيات كورنيلي فى ذلك الوقت كانت تعاني من ضعف فى تكوينها ،

وكان من المؤمل أن تنضم اليها فرقة موليير . ولكن ، بدلا من ذلك ، تمكن موليير من شراء اثنين من أكبر الممثلين في الفرقة المنافسة .

نضيف الى ما تقدم أن « توما كورنيلي » شقيق الكاتب الكبير ، وكان هو أيضا كاتب مشهورا ، ساهم موقف موليير ، وبخاصة أن الفرقة المتضررة كانت تعرض مسرحياته هو أيضا . كذلك توهم « توما » أن موليير عرض به شخصيا في « مدرسة الزوجات » وصوره في صورة ساخرة . المهم أن الشقيقين اتفقا على موقف العداء ضد موليير .

حاول كورنيلي كما أسلفنا ، أن يحبط مسرحية « مدرسة الزوجات » فنظم حملة معادية ليلة الافتتاح . ولم ينس موليير هذا الموقف من كورنيلي فناسبه العداء وكال له النقد والتجريح في كل من مسرحية « فقه مدرسة الزوجات » و « مرتجلة فرساي » .

ومع كل فقد تمكن اللكاتبان الكبيران من تجاوز هذه الخلافات التي لم تحل دون استمرار التعاون بينهما . فقه استمر موليير في عرض مسرحيات كورنيلي ، كما عهد كورنيلي اليه يعرض مسرحياته الأخرى ، بل لقد تعاون العلاقان في كتابة إحدى الكوميديات الراقصة بعنوان « بيسيشه » Psyché .

حققت « مدرسة الزوجات » لموليير ، كما قلنا ، نجاحا منقطع النظير . حذب ضد كل من يزعمه تألق النجم الجديد الصاعد الذي كان قد عاد الى باريس من الريف منذ أربع سنوات . وكان يتمتع بحماية دوق أورليان وحظوة الملك الشمس ، وتأييد البلاط والنبل وبعض الكتاب والعامة بما ينبغي له بمستقبل مرموق .

كان أول الحاسدين أصحاب المهنة الواحدة كما رأينا ، لقد شاهد المنافسون فرقة موليير تتجرا على تقديم احلي التراجيديات الرفيعة لكورنيلي بأسلوب بسيط خال من المبالغات والتزهيل . كما استمعوا الى الاطراء الذي وجهه اليهم موليير ضمن الشكر الذي خصه به الملك الذي حضر العرض . الا أنه أزعجهم أن يقوم الملك نفسه بتهنئة موليير شخصيا ويصدر أوامره على الفور بأن تستقر فرقته في باريس ، تلك الفرقة النكرة التي لم يسبح أحد بأفرادها قبل تلك الليلة .

اذن لم تكن القضية قضية منافسة فنية موضوعية بقدر ما كانت ناتجة عن الغيرة التي تدب بين أصحاب المهنة الواحدة . وكان من الطبيعي

أن يقوى جانب موليير وبخاصة بعد أن انضمت لأنصاره إحدى قريبات الملك • كما أمر الملك نفسه بمنح موليير مماشيا محترما •

كذلك حظي الكاتب بتأييد الوزير « شابلان » المكلف رسميا بالإشراف على المصنفات الأدبية والفنية •

كانت هذه المعركة فرصة أمام موليير ليختار الأسس التي يعتمد عليها في فنه •

أولا : فهو يركز على قيمة النوع الكوميدي ويعمل من شأنه ، فائارة ضحك الناس أصعب من إثارة أشجانهم • كما أن الكوميديا ينبغي أن تكون فنا أخلاقيا يهدف إلى اصلاح الناس ، ووسيلتها في ذلك هو الهجاء المباشر ، لأن موليير يرفض التصوير المجرد غير الملتمزم •

لذلك حدد موليير موقفه من القواعد المشهورة • فهو يرى أنها جيدة • ولكنها ينبغي أن تخضع للفن المسرحي ومتطلباته •

وفي مفهومه للفن الكوميدي ، يحمل موليير على المتشددين في تطبيق مبدأ المشاكلة • كما يبرر موليير البناء الدرامي لمسرحيته بأنه لم يكن وليد موقف مسبق وإنما جاء تمشيا مع أهداف الكوميديا كما يراها •

وبذلك عاد موليير إلى تسخير الوسائل التي كانت الكوميديا الكبرى قد ألفتها ، ورد للفاكهة استقلاليتها بتحريرها من نير العقل وسلطانها •

وأخيرا أعلن « موليير » أنه يعتمد على ذوق جمهوره في الحكم على مسرحه ، وبذلك لا تكون المسرحية تعبرا عن الكاتب الفرد وإنما تعكس رأى الجمهور والمجتمع • وهكذا أعاد موليير للضحك أصالته بوصفه ظاهرة جماعية من أجل التحرر والانتقام ، كما سيؤكد ذلك في أعماله التالية وبخاصة « طرطوف » •

مسرحية « طرطوف » :

تعتمد هذه المسرحية من أهم إبداعات موليير أن لم تكن أهمها جميعا ، مما يستوجب أن نقف عندها ليس بسبب خطورة القضايا التي أثارها ، وإنما أيضا لأنها تمثل في حياة موليير الفنية بداية أسلوب جديد وشكل جديد من أشكال الكوميديا •

الهجوم على حملة المنافقين :

رغبة في الرد على الفئات التي كانت توجه الحملة ضده في معركة **هلوسة الزوجات** ، ولشن هجوما مباشرا عليهم ، استهدف مولير من خلال مسرحية « طرطوف » حزب المنافقين بالذات ، محاولا التنديد بسلوكياتهم ومخططاتهم .

والحقيقة أن الكوميديا لم تكن يمثل هذا الطموح العظيم طول تاريخها . ذلك الطموح الذي يتمثل في القيام بدور اجتماعي بل وسياسي الى حد ما في المجتمع .

وتفصيل ذلك ان حزب المنافقين الديني قام بتجميع العناصر المناهضة للإصلاح والتي تتأمر من أجل تطبيق نظام اخلاقي متشدد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، كان هذا الحزب يقوم بأعمال من شأنها أن تثير قلق الأحزاب الأخرى المتحررة . وكانت جميع هذه العناصر المتزمتة تعمل في جو من التنسيق . وكان هناك من ينظمها ويوجهها . وكانت تسعى الى تطويق المجتمع الفرنسي داخل شبكة الجمعيات السرية . ومن ثم كانت هذه الجماعات تتسم بما توصف به المنظمات السرية من قوة ورجبة .

كان مصدر قوة هذه الحملة هو أيضا مصدر ضعفها ، فطابع السرية الشديد الذي يلف تصرفات أعضائها وتحركاتهم ترك المجال مفتوحا وعلى مصراعيه أمام التفسيرات والشاويولات حول أهدافهم ومخططاتهم . ومن اليسير التدليل على أن ما يحركهم إنما هي الأغراض الشخصية ، وليس الفيرة على الدين أو حماية العقيدة كما يشيع اعضاؤها . لذلك كانت خطة مولير في مواجهتهم ورفع النقاب عنهم ومن ثم كان اختياره ، فيما يتعلق بالمسجون ، لشخصية « طرطوف » .

السريرية

أسرة بورجوازية تتألف من الأب (أورجون) والأم (المير) وأم الأب (مدام بيرثيل) والابن (داميس) والابنة (ماريان) وشقيق الزوجة

(لديانت) ثم الحادده سليله اللسان (دورين) • وأخيرا (طرطوف) وهو غريب يهر (أورجون) بوعه ونقواء فصينه في بيته وجعل منه المرشد الديني للأسرة • ليتحول الى رقيب متسلط على رب الأسرة باندات يحركه كيف يشاء • وسرعان ما ينقسم أفراد الأسرة الى معسكرين : معسكر (طرطوف) ويضم (أوجون) وأمه (مدم بيريل) هم بقية افراد الأسرة في المعسكر المضاد •

ويتحول (أورجون) عن قراره بتزويج ابنته من (غالير) الذي يحبها وتحبه ، لكي يزوجه من (طرطوف) •

هنا تتدخل الأم (المير) وتحاول أن تثني (طرطوف) عن رغبته في الزواج من (ماريان) الا أن طرطوف ينتهز الفرصة ليعبر لنزوجة عن شعوره الحقيقي نحوها ويفازلها • وحينما تخبر الزوجة (أورجون) بحقيقة (طرطوف) يرفض أن يصدق بل ان (داميس) الذي كان مختبئا وسمع ما بدر من طرطوف مع أمه ، لا يكون نصيبه الا التفرغ والتوبيخ من أبيه الذي يطرده شر طرده ، وذلك بعد أن قام (طرطوف) بالدخول على (أورجون) مثالا دور الورع التقى الذي يجسد في ظلم الآخرين وازتهامهم له غاية مناه على طريقة الملامتية •

هنا تضطر (المير) الى اللجوء الى الحيلة لتجعل زوجها يرى بعينه ويسمح بأذنيه مفازلة طرطوف لها • وتدعو طرطوف لمقابلتها بعد ان تخفي زوجها في الحجرة تحت المنضدة • صحيح أن أورجون استغرق وقتا طويلا لكي يدرك الحقيقة ، لكنه على أية حال فهم في النهاية • ولم يكن من السهل عليه أن يتخلص من طرطوف بعد أن كان قد وهبه كل أملاكه بل واستودعه أوراقا تدين أحد أصدقائه المطلوبين للعدالة • ويصبح (طرطوف) هو السيد الأمر ، بل انه لا يتورع عن القيام بطرد أوجون من بيته والابلاغ عنه • ولكن لحسن الحظ ، يحاط الملك علما بتآمر طرطوف • وحينما يأتي طرطوف للقبض على أورجون بصحبة شرطي الاحضار والضبط ، يقوم هذا ، بدلا من القبض على أورجون ، بالقبض على طرطوف نفسه بأمر من الملك •

طرطوف في الواقع منافق دنيء الأغراض ، وفي الوقت نفسه داعية للتشقق والزهد ، وقد وضع مولير مواجسته شخصا ، صريحة ومتحجرة (ليبرالية) على التقبض منه • فمولير في الحقيقة يقابل أو يعارض بين اسلوبين من أساليب تفهم واستيعاب القيم الأخلاقية في

الدين والعقيدة : الأول يتميز بالتسامح واحترام حرية الغير مركزا على الناحية الشخصية في الحياة الدينية ، والثاني متطرف متشدد يقوم على رفض متع الحياة الدنيا والامتنال الكامل لمتطلبات العقيدة فيما يختص فقط بالآخرة ، وهو يجعل الأول صادقا صريحا ، والآخر شبيها بطرطوف . وعلى ذلك النحو أصبح كل دعاة التطرف والتعصب ، أى جميع أنصار الحملة ، يوصفون ضمنيا بالنفاق .

فى هذه الحركة كان يقف الى جوار مولير جمهوره ، والتمييز الذى ساقه Cléante فى المسرحية بين المؤمنين الاتقياء وبين المنافقين يعبر عن رأى الجمهور .

ولا نتعرض هنا لموقف مولير الشخصى ورايه الخاص الذى قه يكون أكثر حرما . فليس من المفروض أن يتخذ الكاتب من المنصة منبرا لبث آرائه الشخصية وذلك لأسباب جمالية أو اصطلاحية ، هذا ان لم يكن وراء ذلك أيضا اعتبارات الحذر والحيلة . فبالنسبة لمولير ، الكوميديا تعبر عن أخلاقيات جماعية ، والضحك هو رد فعل عام يصدر عن الجماهير العريضة ، ومن ثم فإن الموضوعية ومهمة التعبير عن الرأى العام يغلب على محاولة التعبير عن الشعور الشخصى .

ومع ذلك فإن طابع الهجوم والتهجم الذى يميل اليه مولير يجعله لا يتردد فى أن يمتدح فى بناء شخصه على أمثلة حية . ولا يمتنع ذلك أن طرطوف صورة لها أصل فى المجتمع ، فمولير يرفض مثل هذه الواقعية الضيقة . ولكنه لا يرى حرجا فى أن يكتشف الجمهور بنفسه ، خلف بعض التفاصيل أو الصفات التى يسوقها فى الشخص ، حكاية شهيرة أو شخصا معروفا . وعلى هذا النحو فإن طرطوف يصبح بذلك صورة مجبوعة من الأفراد ، فالتناس أمام طرطوف يذكرهم أسماء ويعرفون قائل هذه العبارة أو تلك من عباراته ، أو فاعل هذه القصة من أفعاله ، كان يكون ذلك واعظا من الوعاظ المتطرفين أو مفامرا من المحيطين بالوزير Colbert أو قسيسا فى الحى الذى يسكن فيه مولير ، حاول التسلل ، كما فعل طرطوف ، الى إحدى الأسر الشريفة .

وقد تحدثت مولير فى خطابه للملك عن «الشخص الأصيلة الشهيرة للشخصية التى أراد رسمها» .

وهكذا جاء بناء شخصية طرطوف فيه من التكوين ما يكفى لتحقيق حياة مستقلة له ، وفيه من الاقتباس من الواقع ما يكفى ليكسبه الطابع

العام للنموذج الاجتماعي ، ولكن فيه أيضا ، بما يكفي من الوضوح ، من الاستعارات حتى تتمكن من تحديد الفئة الاجتماعية التي يعكسها ويعبر عنها .

في الوقت نفسه يلبي مولير رغبته في الهجاء والميل الى الهجوم من ناحية ، ومن ناحية أخرى يلبي متطلبات الفن الكوميدي دون أن يطفى جانب على آخر .

ان مولير بهجومه على طائفة الدراويش من زاوية النقد الأخلاقي والهجاء المباشر ، كان يهاجم حزبا قويا اضطر الملك نفسه الى مهادنته . لذلك كان لابد من الانتظار أربعة أعوام (١٦٦٤ الى ١٦٦٩) حتى يحصل على تصريح بمعرض المسرحية على الجماهير . ان حظر تمثيل طرطوف ، وهو المظهر الوحيد في تاريخ المسرح في القرن السابع عشر ، لدليل قوى على أن القضية كانت على قدر كبير من الخطورة ، وأن الجدل كان عنيفا وأن سمعة الدين كانت معرضة للخطر .

ان محاولة التوفيق بين مولير وبين العقيدة النصرانية السمحة ، ومحاولة اخضاع مسرحيته للأصول الكلاسيكية التجريدية ، كل ذلك لا يجعلنا ننسى أن مسرحية طرطوف هي في المقام الأول مسرحية هجائية ملتزمة .

طرطوف شكل جديد من اشكال الكوميديا :

على مستوى الفن ، تمثل طرطوف أسلوبا جديدا في فن مولير . فحتى ذلك الحين ، كانت مسرحياته التي تعتمد على اصطلاحات الفارس كما أسلفنا ، تدور حول شخصية واحدة مع المبالغات في التصوير والاضحاح . أما طرطوف فهي مسرحية أكثر توازنا وزع فيها الكاتب اهتمامه على مختلف الشخص . انها صورة أسرة اضطربت حياتها بسبب دخول شخص غريب فيها ، لذلك لم تعد المسرحية تعرض في مكان عام ، وانما داخل بيت بورجوازي . فقد تحول مولير عن عاداته في جعل الأحداث تدور في ساحة عامة فجعلها داخل بيت السيد أورغون .

هذه التغيرات العامة انعكست على بناء المسرحية ، فمولير لم يأخذ من أسلوب « الكوميديا الراقية » في مسرحية «مدرسة الزوجات» سوى

بعض العناصر الخيالية • أما بالنسبة للباقي فقد ظلت الحبكة تدور حول شخصية أرنولف • أما في طرطوف ، فهو يستخدم حبكة ذات خيوط متعددة تتشابك خلال المسرحية •

فالعرض المبدئي Exposition أو التقديم يصور لنا الأسرة كلها منقسمة الى حزبين • ولكننا لا ندري بالضبط الموضوع الذي سيفجر الصراع • في البداية نجد أورغون الخاضع لسيطرة طرطوف هو الذي يجنب الانتباه • غير أن قراره بتزويج ابنته « ماريان » من طرطوف يجعل من هذا الزواج الموضوع الرئيسي الذي يحرك الفصل الثاني بأكمله ويستدعى تدخل المير Elmiré الزوجة •

وما أن تدخل هذه في الموضوع طرفا حتى تصبح علاقتها بطرطوف وجبه لها مركز الاهتمام • حتى اللحظة التي يتمكن فيها دهاء المير Elmiré من أن يرد أورغون المخلوع الى مركز الاهتمام ووضعه وجها لوجه أمام صفيه وخليله الذي لم يفتأ يمتدح خصاله الحميدة طوال الفصل الأول •

وهكذا ، وبدأ من الموقف الافتتاحي وحتى الصراع الأخير ، يتقلد الاهتمام من شخص الى آخر ليعود مرة أخرى الى رب الأسرة • هذه المرونة التي تتسم بها الحبكة ساعدت كثيرا في بلورة الأسلوب الجديد الذي نهجه موليير في هذه الكوميديا •

ومن ناحية أخرى فقد وجه نقد كثير الى نهاية (طرطوف) باعتبارها نهاية تخرج كثيرا على مواصفات المشاكلة ، فهي غير ممقولة : فقد رأى أصحاب هذا الرأي أن تدخل الملك عملية مصنوعة المقصود بها انها دراما بنهاية الكوميديا • ذلك أنهم نظروا الى هذا التدخل الخارق deusex machina بوصفه وسيلة، وكان ينبغي أن ينظروا اليه من زاوية أهداف موليير ومقاصده من ورائه • ان موليير قادر وأقدر من غيره على أن يدبر لهذه المسرحية نهاية عادية ، ولكنه هنا يلجأ ، قاصدا متعمدا ، الى نوع من الخوارق • انه بذلك يقدم الشكر والامتنان الى ولي نعمته الملك ، لكنه يشركه أيضا في المعركة التي يشنها ضد حزب المنافقين • فضيف الى ذلك أن موليير حينما يضع في مواجهة العالم الواقعي عالما آخر يحكمه النظام والعدل ، وفيه يلدن المنافقون ، فانه بذلك يظهر في وضوح وجلال ، الانتصار الأمثل للعدل والأخلاق ، بصورة ما كان يستطيع تحقيقها لو أنه لجأ الى خاتمة لا تنهى سوى الحبكة وحدها • لقد أراد أن يضع نهاية للقضية نفسها وليس للمسرحية فحسب •

أما فيما يختص بتصوير الشخص ، فقد جاء أكثر عمقا وثراء بالنسبة للمسرحيات السابقة . ولعل أبرز هؤلاء الشخص جميعا شخصية « المير » زوجة « أورجون » ، فهي زوجية وأم تحب الحياة الراقية ، وهي شريفة بقطرتها وطبعها دون بطولية وبلا غرور أيضا . وكل شيء بسيط وميسر وواضح أمام هذه المخلوقة الممتازة . الحقيقة أن مولير لم يصور لنا الزوجة بمثل هذه الرقة والعذوبة إلا في هذه المرأة الشابة الجميلة الرقيقة الساحرة .

في مواجهة الشخص التي يتعاطف معها الكاتب والجمهور . جعل مولير حزب الشخص التي تثير السخرية . وهنا أيضا يتجلى اهتمامه بتجديد البناء الدرامي في مسرحيته ، وكذلك طبيعة الكوميديا ، ففي شخصية - Orgon التي يؤديها مولير ، من السهل أن نتعرف على ملامح شخصية Saganarelle القراقوزية ، فهو دائم الابتهاج سعيد بنفسه ، على ثقة دائما من أنه على حق حتى في الوقت الذي تنصب له فيه شباك هلاكه . وهو أيضا متسلط مستبد ديكتاتوري حتى درجة القسوة . كما أنه عنيد . وأخيرا فهو أيضا جبان لا نخوة له ولا كرامة . وهو من بين جميع شخص المسرحية الذي ينتمى أكثر من غيره إلى اصطاطيكا القافرس : فحضوره يجعل الدراما عينا وتهريجا ، ولكنه هنا يعد تجديدا أو نمطا جديدا . فمن العجوز المتصابي المتيح نجله أمامنا رب الأسرة الموهوس الذي يستبدل بالتجاوزات والقوضى التي تنشأ من أنانية (Saganarelle) سوء استعمال السلطة الأبوية ، إنه نموذج جيد لبناء الحكبة سوف يعود إلى استخدامه مولير دون انقطاع .

كذلك طرطوف جاء تصويره جديدا في نوعه ، فهو أولا انسان متناقض . ومن ثم يثير السخرية . إن هذا المغامر الخطير نذل ، جبان ، حقير . وإذا كان قد تمكن من التأثير على أورجون الساذج ، فإن شخص المسرحية الآخرين بما لديهم من رفاحية في الشعور وبما يتمتعون به من حصافة ، ظلوا بمنأى عن تأثيره والأعباء ، بل أكثر من ذلك ، فهم يعرفون النساب عنها ويكشفون حقيقته . وهو وإن كان قويا ، وإذا كان قد استطاع أن يحقق غرضه في الاستقرار داخل هذه الأسرة والاستيلاء على ثروة رها ، فهو من ناحية أخرى يبدو ضعيفا عاجزا عن مقاومة نزواته الحسية . فهو أمام المير Elmiere يفقد رشده ويستسلم لحركات وإيماءات غريزية مبتذلة . يحاول بعد ذلك أن يجد لها ، بطريقة أو بأخرى ، ما يبررها . وهو في الوقت الذي يثير فيه الضحك من شخصيته ، يوحى بالخوف بشكل غامض . فهو يتمتع بذكاء حاد ، وقدرة عجيبة على تقليد

المتدين النقي الورع ، بالإضافة الى حصافة فى معرفة سلوك ضحيته ،
وفى فى تسخير المظاهر والظروف المحيطة .

هناك ايضا ما هو اكثر من ذلك ، ان مولير يرفض أن يكشف لنا
عن حقيقة طرطوف . ان طرطوف الشخصية الرئيسية فى المسرحية ،
لا يعرفه المتفرجون الا من خلال ما يقال عنه وما يفعله أمام الآخرين . اننا
لا نراه أبدا وحيدا ، لا نراه أبدا فى حوار مع نفسه أو فى مشهد صراحة
واعتراف . وهو أسلوب جديد ونتيجة باهرة : شخصية تظل طوال
المسرحية دون أن نسبر أغوارها تماما ، دون أن ندرك سرها . بشكل
كامل . ما الذى يدفع طرطوف الى هذه التصرفات ؟ وما شعوره الحقيقى .
فيما يتعلق بقضية الدين ؟ من المستحيل أن تقدم اجابة ، ولكن فى هذا
المفوض ، تكمن قوة الشخصية : لأنه اذا أبان عن نفسه أكثر من ذلك
لصغر حجمه وتضائل أمامنا . ان الشخصية تثير قلقنا لأن أهدافها
ومخططاتها تظل على الكتمان ، وهى بذلك تخرج عن اطار المسرحية ،
وتتجاوز حدود الفصول الخمسة ، وتكتسب بعدا شيطانيا ، وان الضحك
الذى يتفجر من بعض هزات هذه الشخصية وتفاصيلها دليل على محاولة
التحرر والانتقام أمام هذا التهديد الخطير ، اذ يمكننا أن نخلص من ذلك
الى أن مسرحية طرطوف هى :

— تصوير شخصية بغيضة

— هجاء اجتماعى

— غرض أخلاقى

« تجتمع كلها فى تحذير ، الضحك فيه هو القناع » .

تلك هى الاضافة أو المضافة الرائعة فى مسرحية (طرطوف) فى
عصره : « كوميديا راقية » لا تلجأ الى الفارس الا فى القليل النادر ،
ولا تتضمن شيئا من كوميديا الحكبة ، تجلد وطائف الضحك وتبسط
أساليبه ، تعرض صورة فريق من المجتمع يتحلق بشخصية محورية قصد
الكاتب عدم حصرها فى حدود الحكبة وايصال الدرس الذى يريده الى
قلب الجمهور .

بعد طرطوف :

كانت السنوات الأربع التى جاءت فى أعقاب العرض الأول لمسرحية
« طرطوف » هى سنوات النضج والتمسك بالنسبة لمولير . فلم تتمكن

المعركة التي انخرط فيها بسبب حظر عرض **طرطوف** من أن تحول دون أن ينكب موليير على الانتاج الفزير بكل طاقته من التنوع الملحوظ في المصادر وفي الأشكال : فمن الخطأ أن نحصر موليير في إطار صيغة واحدة من صيغ الكوميديا . ولكن من الملحوظ أنه لم يكن يدع فرصة الا واقتنصها بأى شكل فى هذه المعركة الكبرى . فقد استمرت المعركة موصولة بحيث لا تخلو مسرحياته الأثيرة الى نفسه من الملامح التي يمكن أن نرجعها الى موقف الحظر الذي فرض على **طرطوف** .

مسرحية « دون جوان » :

كان اول رد على المناقشين الذين حظروا عرض « **طرطوف** » هو عرض مسرحية « **دون جوان** » (يناير ١٦٦٥) . وهذه المسرحية ليست كوميدية كبرى مع أنها تتكون من خمسة فصول : لقد كتبها نشرًا وعاد فيها موليير الى دور Sganarelle . وهذا المود له مفزاه : انه يدل على أن موليير عاد الى أسلوب الفارس . يتجلى ذلك من الطريقة التي استغل بها موليير الأسطورة ، لقد كان موضوع (**دون جوان**) فى ذلك العصر موضوعا ناجحا ، فجميع الفرق فى باريس كانت تسخره فى برنامجها .

كان مسرح Hôtel de Bourgogne يقدم **دون جوان** للمؤلف Villiers وهي تراجي كوميديا على الطريقة الأسبانية . أما الفرقة الإيطالية ، فعل النقيض من ذلك ، كانت (**دون جوان**) التي عرضتها مزيجا من الخيالية المسرفة والجد والتفريع وذلك بفضل المبالغات التي يقوم بها أولوكان .

لذلك ، فحينما تناول موليير (**دون جوان**) ، حاول أن يستغل هذا النجاح . ولعل ذلك جاء بناء على طلب من أعضاء فرقته . لكنه جعل منها سلاحا أو عدة حرب . لقد احتفظ فى المسرحية بعنصر الخواق المرتبط بها ، لكنه قصره على الخاتمة . كما ألقى العناصر التراجي كوميديية فى الأسطورة . وعلى شاكلة الايطاليين ، ركز على الجانب الكوميدي . وأخيرا أطلق العنان لنفسه مع المضمون (القصة) ومزج بالمشاهد التقليدية جوانب جعلت من **دون جوان** صورة مصاحرة وهجويا . شبه الدراويش والمتنظمين فى الدين .

أما بناء المسرحية ، فقد اتسم بالحرية نفسها والرغبة نفسها في تغليب الجانب الفارسي . فليست المسرحية في الواقع كما هي الحال في (طرطوف) ، حبكة دقيقة تتطور بشكل واقعي وتحاول تسليط الأضواء على جميع الشخص . ان (دون جوان) تتألف من سلسلة من اللوحات المتتابعة المتجاورة . فالكتاب لا يسعى الى تحقيق الترابط الداخلي بقدر ما يسعى الى تحقيق « التأثير التراكمي » ، وكل ذلك خدمة لشخصية واحدة ، طبقا للطريقة السابقة على (طرطوف) ، أو بمعنى أصح إبراز الثنائي دون جوان / سيجاناريل . أما الشخص الآخر فهي جميعا مرسومة بطريقة سريعة : الفير Alvire باخلاصها ، « الدون لويس » وجبهه للشرف ، الفلاحون والدائنون لا يظهرون الا في لحظة محددة ليكشفوا الى أي مدى بلغت زندقه السيد وسفالة الخادم (التابع) .

ولا شك أن دون جوان ليست شخصية جذابة محبوبة . ان المتفرج الحديث يشعر بالحرج في حكمه على الشخصية بسبب شهرتها وما اكتسبته من هالة رومانسية بوصفها شخصية متمردة . ان المتفرج يكتشف في بطل مولير « السيد العظيم الفاسد » الذي جمع الكاتب ملامحه وعناصره حتى من البلاط ، أتيق وجيه يتدفق شبابا وخيوية لكنه أناي عديم الشعور مريب شكاك . صحيح أنه لديه جرأة معينة ، لكنه لا يتمتع بأي عظمة حقيقية ، ملحد يتهم على المعتقدات . انه صورة للأخلاقيات المتهارة التي تسمى الارستقراطية الساقطة التي تتعالى على القوانين بقدر ما تخرج على كل القوانين . ذلك هو دون جوان الذي صوره مولير بطريقته المعتادة ، فجعل مكان الأسطورة صورة للعادات والأعراف التي أصابها الفساد في عصره .

أما سيجاناريل التابع فهو شخصية مهمة أيضا ، مثل سيده الذي لا يبرحه تقريبا ، ليس جذابا أيضا لأنه ليس الرجل الهمام الشريف الذي نطنه أحيانا . انه خادم فاجر داعر يجد متعته في سرد رذائل سيده ، ويسود أنه يكن له إعجابا عميقا . ولعل تكافؤهما يشير التساؤل ، فسيجاناريل يتحدث الى دون جوان في حرية لم نعملها عند أي خادم . انه شريك المتواطئ معه . وإذا كان يدعو للأخلاق الحميدة قائما بفعل ذلك بطريقة غبية لا تخدم الأخلاق . هذا حينما لا يكون في تصرفه هذا دافع الى انتهاك المعتقدات من الطرف الآخر .

وحتى هنا أيضا يبدو من الصعب الحكم على المسرحية . ما أهداف مولير من وراء كتابتها ؟ فلا الخادم ولا السيد هو الناطق بلسان الكاتب ،

فهو لا يجب هذا القسق المرید ولا إعدام الشعور هذا ، بل على العكس من ذلك ، لقد استقل الموضوع ليصور شكلا من أشكال الأخلاقيات انقيحة تصويرا حيا .

ان الثنائي دون جوان / سجاناريل هو تجسيد لطرطوف . ولكن التصوير هذه المرة جاء من الداخل . ان طرطوف كان « يكشر عن أنيابه » يعلن الظاهر . أما هذان العذران فهما يمثلان ما تحت السطح ، « مستور اللعبة » أو الباطن . ولقد كانت جراءة غريبة من مولير أن يمزج بالتهريج نقد الأدلة على وجود الخالق ، وتنصيب أبله للدفاع عن الدين .

ان أهداف مولير الهجومية أوضح وأكبر ، وذلك على مستوى الكلمات أكثر منها على مستوى تصوير الشخص . ان العبارات التي تصدر عن «دون جوان» و«سجاناريل» ، بصرف النظر عن شخصيتهما هي تجديف وتهجم على المقدسات . وانه لما يثير الحيرة أن يجعل مولير شخصا لا يحبها تقول عبارات تسير في اتجاه ممرته وتهجم أعداءه .

ان عناصر الأسطورة والصورة والمركة لم يكن المزج بينها مزجا كاملا ، والصورة ينقصها الوضوح ، ولكن في مثل هذا الغموض تكمن قوة الصورة السحرية .

عدو البشر :

بهذه المسرحية التي عرضت في يونيو ١٦٦٦ (كتبها عام ١٦٦٤) دفع مولير بالكوميديا الى حدود الدراما ، فقد أضفى على الضحك هنا وظيفة جديدة ، لأنه أحاط بشخصه بدرجة من الغموض جعلت من غير الممكن إصدار أى حكم أخلاقي بشأنهم ، وجعلت من الصعب ادراك المفزى الحقيقي الذى ندرکه عادة في اطار الكوميديا الصريحة .

ومع ذلك فمسرحية عدو البشر هي أولا كوميديا في اطار الأسلوب الجديد الذى بدأه مولير بمسرحية طرطوف . فنحن نجد فيها الاهتمام نفسه بتركيز الحدث وتوازنه ، والبناء نفسه : الكشف عن طبيعة الشخصية الأساسية بمواجهتها بمقبة حب لا يتلام مع مزاجها ، لذلك نجد فيها الاهتمام نفسه بتقديم كل شخصية ، والرغبة نفسها في الوصول الى الواقع عن طريق تصوير جو أمة البيوت ، ولكنه ليس بيت أورغون من الداخل ، بل قصر مفتوح على العالم ، قصر إحدى وجهات المجتمع الراقي .

وعلى المستوى الفنى فإن المسرحيتين تتشابهان ، غير أن التوازن المحقق مختلف جدا . ان عدو البشر اعلى فكريا ، وهى أقل فى الكوميديا المسرحية ، شخصوها من المسير فهمهم على حقيقتهم ، وهى مسرحية عتيقة تثير الحيرة ، لذلك كله فهى من النوع الذى يجب العارفين من النقاد وأهل العلم ، وليست من النوع الذى يروق الجماهير العريضة .

و (عدو البشر) كوميديا أيضا من ناحية أن مولير أراد أن يجعل منها هجاء للمعادن والتقاليد فى عصره . هذا الجانب الذى لم ينتبه اليه الكثيرون يبرز ضخامة عدد الشخصوس .

ان صالون « سيلمين » يقدم لنا مجموعة كبيرة من الشخصوس . كما ان الغيبة أو النيمة التى تجرى على لسانها تفرض لنا أنماطا أخرى كثيرة لا تظهر على منصة التمثيل . وبذلك فإن هذه الشخصوس المائلة فى الخلفية ليست مجرد زوايق أو مادة للمناقشات ، وإنما هى جزء مهم يدخل أيضا فى تشكيل مادة المسرحية : هجاء أوضاع العصر .

كذلك ينبغي أن نضيف قضية العدالة ، فليس من قبيل المصادفة أن تقوم الحبكة حول موضوع قضية خاسرة . ان البطل بصراحته الشديدة يخلق لنفسه الأعداء ، وهؤلاء الأعداء يتآمرون ويتكاثفون وباختصار فهم « ينظمون حملة ضده » .

ان البطل ينسد بالوشاية والنيمة والخيانة بصورة شديدة ، وبذلك فإن مسرحية (عدو البشر) ليست غريبة على معركة (طوطوف) . بل لعل الجانب الهجائى كان يدور فى خلد مولير حتى قبل أن يفكر فى تصوير « نموذج بشرى » . وليس من المستبعد التفكير فى أن مولير قد اختار أبطالاً للمسرحية فى صورة عدو للبشرية وامرأة نمامة ، وإطاراً لمسرحيته صالونا أدبيا لأن ذلك يتيح له فرصة كبيرة ليهجو فيها المجتمع الرافى بشطحاته فى السياسة ، وصلفه البغيض وما يمكن فى أعماقه من قسوة وغلظة .

ويبدو ان مولير أراد أن يستغل فى وقت واحد جميع إمكانيات الفكاهة : الإبتسامة التى ترتسم على الوجوه وهى تنصت الى محادثة فكرية ، والسخرية التى يدين بها غرور « أرونت » أو تقاسمة النبلاء الصغار ، والضحكة الجادة التى تصدر عن الحقد الذى تشمر به نحو تفاق أرسينوييه Arsinoé . التى تأمل كطوطوف باعتبارها صورة له ، ثم

بنوع خاص ضحكة من نوع جديد يفجرها البطل « السست » الذى يثير
السخرية دون أن يكون على خطأ بالمرّة .

فى ذلك تكمن الجذابة الكبرى التى جاء بها مولير فى هذه
المسرحية . فالضحك لم يعد سلاحاً فى معركة ، لم يعد مرتبطاً برد فعل
معارض فى مواجهة شخصية سخرية . الضحك لم يعد أسلوباً يعتمد على
التبسيط أو التضخيم بشكل يثير الضحك ، إنه أحد العناصر التى تدخل
فى الوقت نفسه مع غيرها ، فى تشكيل كل شخصية ، كما تدخل فى
تركيب كل إنسان . فمن فى الحياة لا يتضمن بعض الجوانب التى تثير
السخرية ؟

فى هذه المسرحية يلتقط مولير الجانب المزرى فى الشخص دون
أن يرجع إليه بقية الشخصية ، دون أن يلغى تعقيداً البشرى ، لذلك
فمن غير المجدى أن نحاول معرفة من على حق ومن على خطأ . فكل شخصية
فيها جانب الحق والجانب المزرى . وأن قيمة الشخص لا تكمن فى هذا
المفوض ، فى هذا « اللا تحديد » الخلقى والأدبى .

وهكذا فإن السست شخصية كوميدية وإنسانية إلى أبعد الحدود
« فى ذات الوقت » ، كوميدية لا جدال فى ذلك : فهو يثير الضحك فى
أغلب الأوقات بسبب ما تتسم به معاركه من مبالغة وفجائية (كالمصفاة) .
وهو ذو عقلية معارضة . يريد أن يكون على صواب والجميع على خطأ .

إنه إنسان ذو شجون ، يتأثر بسرعة ، غير متكيف مع العالم ومع
الحياة فى المجتمع . حلقه وانفعاؤه يضمانه فى مواقف صعبة بحيث
يشعر نحوه بالعاطف ، مع السخرية منه فى ذات الوقت . فمن المؤكد
أذن أن الكوميديا فى الشخصية تنبع من المواقف التى تضع فيها نفسها
أكثر مما تصدر عن طبع الشخصية نفسها . ولكن إذا كان السست
شخصية معقدة ، فإن مولير مدين بذلك لنفسه . إن السست الذى
أرهقته الهوم ، وهذه الاحباط ، وشعر فى أعماقه بالقبض الشديد حيال
المجتمع ، إنما هو جانب من شخصية مولير ، مولير الذى حظروا له
(طوطوف) مولير الذى يشعر بقبض حزب كامل من المجتمع . إنه تحت
عبء الهوم والصائب العائلية ، يشعر أنه أصبح علواً للجميع ، ولكنه
أيضاً يشعر بالسخرية التى يبعثها مثل هذا السلوك .

من هذه الزاوية يمكن أن ندرك العلاقات التي تربط « السست »
بمن سبقه من الشخصيات التي قام بأدائها مولير نفسه « الثيرة والخشية
من علم حب الآخرين له ، والخوف والمماناة التي تنشأ عن ذلك » ، والمعناد
والإصرار والميل إلى هجاء التقاليد الشائعة في عصره ، هذه الملامح المتفرقة
الموزعة على شخص (سجاناريل) و (أرتولف) و (أورجون) نجدها
مرة أخرى مجتمعة في السست . غير أن مولير فيما مضى كان يرسمها
بطريقة الفارس من خلال شخصية تهرنجية بغيضة ، لذلك لم تكن هذه
العلاقات واضحة تماما . أما السست ، بتصويره الدقيق المرهف ، فانه
يساعدنا في فهم جانب من إنتاج مولير .

إن الكاتب / الممثل كان دائما يصوغ شخصه انطلاقا من ذاته ،
ولكنه أيضا كان يفعل ذلك بحس ساخر لا يتخل عنه حتى وهو يصور
نفسه . في (عدو المجتمع) لم يكتف مولير بتعمق الشخصية التي يقوم
بأدائها وحدها ، بل أنه كما فعل في (طرطوف) يعكف على جميع
الشخصيات محاولا أن يحفظ لها التعقيد والغوص للذين تتسم بهما
شخصية السست .

مثلا فيلانت الذي يقال عنه تارة انه المتحدث بلسان مولير
وتارة أنه مداهن جبان ، في الحقيقة هو لا هذا ولا ذاك . انه صورة رجل
عاقل ، صديق صديق مخلص ، يمتنق فلسفة القبول والفضيلة الممكنة .
أن يكن على خطأ أو صواب فيما يقول فهذا شيء لا يهم مولير كثيرا ، لأن
هدف مولير هو أن يضرب في مواجهة (السست) الصعب المراس
(فيلانت) العاقل المرن ، وربما لأن مولير أقرب إلى الأول ، فانه يشعر
بشيء من الإعجاب نحو الثاني ؟ إن مولير ، كهذه دائما ، لا يفرض علينا
أي اختيار .

وبالمثل شخصية (سيلمين) . هي أولا صورة لنمط اجتماعي من
العصر ، الغاية التي تحب الأضواء والمجدين . ولكن مولير أضفى عليها
لمسات من الفتنة والفكر ، ووضح أنها تجتذبه كما تجتذب أي متفرج .
هي في العشرين وتريد أن تحيا حياتها . وهي لا تستطيع أن تمتنع
السست ما يريد ، فلماذا نتحاز إلى صف السست ونلومها على ذلك ؟ إنها
تمثل جانبا إيجابيا في حياة المجتمع وفي الأخلاق ، جانب المراحة مع
النفس . وهي الشخصية التي يضعها مولير أمام أرسينوييه . وعن
طريقها يحمل على النفاق وتصنع الحياء . إنها واحدة من وجهات المجتمع
الفاتحات الثلاثي يمثلن زهرة الحياة وزينتها وقتنتها أيضا .

وهكذا ، فإن الحدائنة الكبرى فى هذه المسرحية تكمن فى أن الكاتب يرفض أن يدافع عن الأبطال ويحدد جانب المسئوليات ، ففي قصة الحب هذه ، من المستحيل الوفاق بين عدو البشر الحزين المكروب دائما الذى يتبر سخرة من حوله والذى يجب بكل عمق ولكن بشطط وعنف ، وبين « الغنمورة » التى تسعد بحب الآخرين لها وتلهو بذلك . ولكن مولير يعرف تماما أن الخطأ ليس فى هؤلاء الشخصوس ، ان الخطأ يتجاوزهم الى طبيعة الأشياء والخلاق : لذلك فهو لا يحمل على أحد . حتى شراسة أرسينويوه وحققها تجده عند مولير ، لأنها تحب السست ، عذرا وصدى مأساويا .

ان جميع هؤلاء الشخصوس مهوون بالوحدة أو الخوف من الوحدة . وان مثل هذه الاسطاطيكا لقريبة من « الدراما » . ولعل خاتمة المسرحية كانت ستتحوّل بها الى نهاية الية ، لولا أن مولير ركز على جانب الفلو والمبالغة فى أقوال السست التى تنتزع الابتسامة ، فظلت المسرحية كوميدية ، وفى ذلك يتجلى مزاج مولير فى أنه ركز فى هذه الشخصية الممزقة على جوانب الفكاهة فى السلوك أكثر من جوانب المعاناة والعذاب .

الكوميديات الراقصة Les Comédies Ballets

لم يقتصر انتاج مولير الكوميدى على الفارس و « الكوميديا الكبرى » لقد طلب اليه الملك تقديم بعض ألوان الترفيه والتسلية فى احتفالات البلاط . فوضع مولير عام ١٦٦٤ شكلا جديدا هو « الكوميديا الراقصة » التى ستصبح فيما بعد اطارا لكثير من أعماله . وكان قد اخترع هذا الشكل عام ١٦٦١ بعرض مسرحية (**المزهجون**) حينما تراءى له أن يمزج متع الباليه ، وكانت شائعة حينئذ فى حفلات البلاط ، بمتع الكوميديا الكبرى . وفى عام ١٦٦٤ اتسع الإطار الشكلى وأضيف الغناء الى الباليه . وسرعان ما قامت الآلات بزيادة بهاء العرض ورونقه ، فأصبحت الكوميديا الراقصة هى نقطة الالتقاء لسمائر فنون العرض الدرامية فى صيغة مبتكرة . وكانت تروق الملك . وإذا كان مولير قد كتب هذه المسرحيات « حسب الطلب » فلا يعنى ذلك أنه كان يقوم بهذا العمل ضد رغبته . بل كان هو شخصيا مقتنعا به ، بوصفه فنانا وشاعرا وحساسا لما تتضمنه الموسيقى من آيات الجمال والبهاء ، فكرس لها جانبا كبيرا من فنه ومن موهبته .

قدم موليير من الكوميديات الراقصة مجموعة كبيرة من المسرحيات . كان آخرها مسرحية (**المغسريون**) التي لم ينس أن يسخر فيها من حزب المنافيين فكانت صفعاً على الماشي لاعداء مسرحية طرطوف التقليديين .

كانت (**المغسريون**) انتصاراً لموليير بوصفه صانعاً لمتع الملك . ومع ذلك فإن **طرطوف** ما تزال متنوعة . وموليير يشعر بتزايد العداء من جانب قسم كبير من الرأي العام . وعدو البشر لم تصف غليله . ان النجاح الذي حققه ويبدو باهراً ، هو في الحقيقة نجاح منقوص لأنه يعتمد على خطوة الملك . وموليير الآن مريض وهذا من شأنه أن يجعله يتعجل الأمور . لذلك فبهذا من مسرحية **جودج داندان** سيكتسب الضحك عنده طابعا آخر ونفحة جديدة .

أما مسرحية (**جودج داندان**) (١٦٦٨) فموضوعها أسطورة من العصر الوسيط وهي تصوير مباشر لمخزى طبقة النبلاء المنغلقة داخل اطارات التقاليد البالية . ولا يوجد في هذه المسرحية شخصية واحدة محبوبة . جميع الشخصوس تحركهم الأنانية والشهوانية والنفعية والغرور والحق .

كانت مسرحية (**البغيل**) (١٦٦٨) هي المسرحية الكبرى الأولى بعد (**عدو البشر**) ، لكنها كانت تختلف عنها كثيراً . ففي حين أن عدو البشر تصل بالصيغة الواقعية المستعملة في **طرطوف** الى اقصى الحدود في طريق الكوميديا الجادة ، فإن **البغيل** ، على النقيض من ذلك ، مزيج من وسائل الفارس والكوميديا الكبرى . فهي ليست تصويراً لنموذج بشري بقدر ما هي تصوير للعلاقات الاجتماعية من داخل أسرة بورجوازية . علاقة الأب بأبنائه ، رجل ممزول في مواجهة مجموعة من الشخصوس تنضافر ضده .

فيها يحاول موليير أن يصور شخصوساً مختلفة انسانيات بوسائل مختلفة ، فجعل في مواجهة أرباغون (الذي يمرضه لنا على طريقة الفارس) أسرة صورها بأسلوب واقعي . هذه المعارضة المقصودة هي احدى مفاتيح التوازن الكوميدي في المسرحية . انها على الاقل لا تركز على جانب من جوانب المسرحية على حساب جانب آخر .

اذن (**البغيل**) هي أولا مسرحية خيالية : فالير يتنكر في هيئة رئيس خدم ليكون قريباً من اليز التي يحبها منذ أن اتقد حياتها . فيكتشف

أن إياه هو المعجوز الذي اختاره البخيل زوجا لحبيبتة . كل ذلك مأخوذ
عن الكوميديا الإيطالية والومباني الحياتية الشائعة عند الكاتب المسرحي
روترو .

ولكنه عاد إلى أسلوب كوميديا الحكمة المستعمل في مسرحية
(ملوثة الزوجات) : الموضوع الرئيسي في المسرحية أخلاقي أكثر منه
هجائي ، فقد أعرض مولير عن أسلوب الهجوم المباشر على المرائين أيا كان
نوعهم . لكنه خرج بدرس بعد أربع سنوات من الصراع . والدرس هنا
يمتزج بالمرارة .

إن أسرة طرفوف تشبه أسرة أورغون لكنها غير مستسلمة .
فلعلها تعلمت من درس علو البشر . فهي تدرك أن العالم ليس مجال
الصراحة وأنه لابد من الكفاح للنجاح . فهذا فالير يتآمر ويمالئ سيده .
وهذا كليونت يلجأ إلى المرائين وإلى النساء ، واليز تقاوم بكل ما لديها من
أصرار وعزم . ولا شك أن هؤلاء الشخصيات يتعذبون إذ يفقدون طهارتهم
ونقاهم . ولكنهم لا يترددون في خوض الحركة المريعة .

أما أرياجون فيعرضه لنا مولير على طريقة الفارس من خلال سلسلة
من المشاهد الكاشفة أكثر من تصوير مترابط للشخصية ، والبلجو إلى
أنحركات والإيماءات والتكرار والنكات والمبالغات الإيطالية .

المسرحيات التالية حتى مسرحية (مقاليد سكانبان) ترتبط ارتباطا
وثيقا بالبخيل . فمسرحية (السيد بومونياك) (أكتوبر ١٦٦٣) وهي
كوميديا راقصة ، تعالج مرة أخرى حبكة البخيل وتعرض عددا من
شخصوها . وهي كسابقتها تقع في نقطة وسط بين التقاليد الإيطالية ونوع
من الواقعية . فالشخصية القروية التي نزلت باريس فرصة أكيدة لاضحاك
الجمهور . ولكن الطابع العام للفارسات التي تحاك له والشهوانية التي
تسم جميع الشخصيات التي تذكروا حولها تقرب هذه المسرحية أكثر من
مسرحية (جورج داندان) ، المرارة نفسها ، الغلظة نفسها ، التهريج
نفسه ، ولكن بصورة أشد إذا كان هذا ممكنا .

أما البرجوازي النبيل التي كتبها مولير عام ١٦٧٠ من نوع
الكوميديا الراقصة فهي فرصة لتتابع مشاهد ذات أبلغيات لا تهدف
إلا إلى الاضحاك . مزيج من هجاء النفوذ الأدبي ومن التلميحات المعاصرة .

وهي أيضا صدى لما يجرى في المجتمع المعاصر Actualite من أحداث ،
كما أن صورة السيد « جوردان » هي هجاء شخصي (مولير يهاجم فيها
شخصية Colbert عضو المجمع الفرنسي والمسئول عن الشئون الثقافية
الذي نعرف عنه تطلعاته الطبقية وعدم ثقافته) وهكذا فإن مسرحيات
مولير التي يكتبها على عجل هي أكثر المسرحيات شمولاً على التلميحات
المباشرة . وبذلك تكون البرجوازي الثبيل من هذه الناحية قريبة جداً من
الحب طيب .

Jean Racine (1639 - 1699)

جان راسين

تمة المأساة الكلاسيكية

جان راسين

قمة المأساة الكلاسيكية

من البداية الى اللوحة :

كانت أول مسرحية كتبها راسين وعرضها عام ١٦٦٤ بعنوان « مأساة طيبة » أو « الأخوة الأعداء » وهو في الخامسة والعشرين من عمره . إلا أن الكاتب الناشئ كان قبل ذلك بأربع سنوات قد نشر أول إنتاج له في شكل قصيدة غنائية بعنوان « حورية السين » استحق عنها الثناء والتشجيع من بعض الشخصيات الأدبية ، وعلى رأسها شابلان (١) وبيرو (٢) . كذلك كان الشاعر الناشئ يتمتع ببعض العلاقات المهمة على المستوى الاجتماعي . ومن ثم ، حينما وضع كولبير (٣) في عام ١٦٦٣ سياسة الحوافز ، أو المنح الرسمية لأصحاب المواهب الأدبية ، الذين يمكن أن يشاركوا بأقلامهم في دعم النظام الملكي ، كان راسين من بين العناصر التي وقع عليها الاختيار . وقد أشار اليه شابلان في خطابه إلى كولبير باعتباره الفتى الذي استجاب لتوصحه ، وتظم قصيدة تهنئة للملك بمناسبة شفائه . كان ذلك في يونيو عام ١٦٦٣ . وفي أغسطس من العام التالي ، تلقى راسين منحة مقدارها ستة آلاف جنيه .

اذن لم يكن راسين ، حينما قدم أول مسرحياته ، غريبا عن الأوساط الأدبية والمسرحية ، ومع ذلك فالإنتاج الذي وضع راسين في دائرة الضوء كان مسرحية أخرى بعنوان « الاسكتلو » . هذه المسرحية نجح الكاتب الناشئ في تنظيم الدعاية لها . وحضرها بعض أعضاء الأسرة المالكة .

(١) شابلان : عضو مؤسس للمجمع اللغوي الفرنسي وهو الذي أوصى بفكرة انشاء المجمع .

(٢) بيرو : من كتاب القرن للمطبع حفر عضو في المجمع الفرنسي .

(٣) كولبير : من كبار رجال الدولة في حكم لويس الرابع عشر . كان عضوا في

المجمع الفرنسي . وكان مسئولاً عن الشؤون الأدبية .

وكتبت عنها النصف التي كانت قد استقبلت مسرحيته الأولى بالبرود ، بل بالصمت . وقد تحس لها بعض النقاد ، لدرجة أن أحدهم وصفها بأنها « مسرحية لا نظير لها من كاتب لا نظير له » . وتجاوزت مسهرة المسرحية حدود فرنسا الى خارج البلاد ، حيث أرسلت منها نسخ الى روما والى هولندا .

واذا كانت مسرحية (الإسكندر الأكبر) قد حققت نجاحا كبيرا في عصرها ، فذلك لأنها كانت توافق ذوق العصر وهو ذوق سقيم . ولو أن راسين استمر في ذلك الطريق لاستمر في تحقيق النجاح في عصره فقط ، ولكن اليوم في طي النسيان .

ومع ذلك فهذه المسرحية تهمنا من ناحية أخرى . فقد كانت مسبب قطيعته مع « مولير » . وتفصيل ذلك أن راسين الذي كان يحضر بروفات فرقة مولير لمسرحيته ، لم يصبه أداء الممثلين . فنقل مسرحيته الى مسرح آخر وهو « أوتيل دي بوجوني » وتنافست الفرقتان في عرض المسرحية في وقت واحد . وغضب مولير من تصرف راسين ، الذي زاد الطين بلة ، فسعى في نقل أفضل ممثلة في فرقة مولير الى الفرقة المنافسة . وبذلك حطم راسين برعوثته ، وهذه صفة من صفاته ، صفة كان من الممكن أن تكون مفيدة ومثمرة . تلك كانت نتيجة الحساسية المفرطة ، التي كانت سببا في كثرة أعداء راسين من معاصريه .

تعودنا هذه الحادثة الى أخرى مشابهة . كان الطرف الآخر فيها هو رعيان دير « بور رويال » ، أساتذة راسين وأصحاب الفضل عليه ، والذين آووه وقاموا على تربيته وتعليمه . فحينما رأوا اتجاهاه نحو المسرح ، حذروه من مغية هذا الطريق . بل لقد كتب أحدهم يقول « إن كاتب المسرح يدس السم للامة ، ليس سم الأجساد ، وإنما سم الأرواح ، أرواح المؤمنين » . ينبغي على هذا الكاتب أن يقر بذنبه وإرتكابه ما لا يحصى من جرائم قتل النفوس ، هذه العبارة أثارت راسين وأصابته في الصميم . فهاجم « بور رويال » بخطاب كان تحفة أدبية ، ومثالا على الحقوق والتكرار . في آن واحد . ثم شرع في كتابة خطاب آخر ، لولا تدخل « بوالو » الذي لفت نظر راسين الى أنه إنما يهاجم خير الناس قاطبة وأشرفهم . فاضحك راسين عن نشر الخطاب . ولم يشر الأول .

ومن الجدير بالذكر ، أن يشير الى أن بيير كورنيلي الملقب بابي المسرح الفرنسي وأعظم كتاب التراجيديات بل والمسرح على الاطلاق في ذلك العصر ، كان قد كتب مسرحيته الشهيرة « العبيد » وعرضها عام ١٦٣٧ ، أي قبل

أن يولد راسين بمامين وحينما كتب راسين مسرحية « الاسكندر » كان كورنيس قد انتهى من كتابه «روائمه » وكتب مسرحية «صوفونيب» ١٦١٣ واعتد الكثيرون من ذوى الاختصاص أن « الأستاذ » « كورنيس » بدأ العد التنازلى فى طريق أفول نجمه . ومع كل فقد ظل يحتفظ ببيئته وظل هو « الأستاذ » الذى لا يبارى . بحيث تسرب الى القلوب نوع من العلق على مستقبل التراجيديا من بعده . ولم يكن هناك من شك فى أنه ، للحفاظ على المستوى الذى بلغته التراجيديا على يد كورنيس ، فلا مناص من الاستمرار فى الطريق الذى خطه الأستاذ . ومن ثم فقد وجد البعض فى الكاتب الناشئ افتدادا لكورنيس ، الأمر الذى أثلج قلوب النقاد وطمانهم على مستقبل التراجيديا . وهم النقاد الذين يحكمون على مسرحية راسين بالنظر لروائع كورنيس التى تحظى باعجابهم ويريدون من الكاتب الناشئ الاتجاه إليها واتخاذها نموذجا يحتذى .

فى هذا الإطار من الالتزام بالنموذج وتقليد السلف ، أصدر شينخ نقاد العصر « سانت أفريمون » حكمه على مسرحية « الاسكندر » . فهو يأخذ على راسين أنه شوه التاريخ وجعل أحداث المسرحية تجري فى جو يتنافى مع الواقعية . كما أن شخصها أقرب الى الفرنسيين منهم الى الرومان . فبدلا من أن ينقلنا الكاتب الى بلاد الهند ينقلنا الى فرنسا . أما الاسكندر نفسه كما صورته راسين ، فهو فى نظر الناقد لا يحمل من البطل التاريخى سوى الاسم .

هذا الأساس الخاطى للحكم ، يفسر جميع المثالب الأخرى فى المسرحية ، ويفسر أيضا الصورة التى رسمها النقاد والمعاصرون للكاتب الناشئ . فراسين فى نظرهم شاعر جيد ، كاتب مسرحى قادر على التأثير فى القلوب وإثارة الحنان والشفقة أكثر من إثارة الإعجاب . وهو كاتب تنقصه القوة ويفتقر الى معاني البطولية ، وإلى البعد التاريخى . وما من شك فى أن هذه الصفات إنما جاءت بالمقارنة دائما بالنموذج الأول وهو كورنيس . غير أن معاني « الحنان والشفقة » كانت فى ذلك الوقت هى التى تحظى باعجاب الجيل الصاعد ، وهو جيل راسين .

يجمل القول أن راسين بدأ لمعاصريه فى صورة الكاتب الذى يجيده فن مس القلوب الرقيقة من النساء و « الجنتلمان » وأن موهبته من الأجدى به أن يمارسها فى مجال الرواية لا المسرح .

ولعل أهم ما شغل جمهور المسرح والنقاد فيما يختص براسين ، هو المقارنة بينه وبين كورنيس . تلك المقارنة التى أصبحت الشغل الشاغل

للحركة المسرحية ، عاماً بعد عام . وبخاصة منذ عام ١٦٦٥ حتى عام ١٦٧٤ ، وهو العام الذي كتب فيه كورنيلي مسرحيته « **سورينا** » . فموسم ١٦٦٦/١٦٦٥ يركز على المقارنة بين مسرحيه « **أنبلا** » لكورنيلي ومسرحيه « **الاسكتندو** » لراسين . وموسم ١٦٦٧/١٦٦٨ مقارنة مسرحيه راسين « **أندرومك** » بمسرح كورنيلي بعامه . أما موسم ١٦٦٩/١٦٧٠ فكان موضوعه ما أثر حول مسرحيه راسين « **پروتانتيكوس** » وهجوم كورنيلي عليها . ثم شهد موسم ١٦٧٠/١٦٧١ المناظرة الحامية بين الكاتبين اللذين كتب كل منهما مسرحية في موضوع مشترك هو قصة الحب بين « **تيتوس** » و « **بيرينيس** » ، حيث عالجها كل منهما بأسلوبه . أما موسم ١٦٧٢ ، فقد شهد عرض مسرحية راسين بعنوان « **بايزيد** » والقراءات التي قدمها كورنيلي لمسرحيته « **بولشيري** » ، ثم عرض المسرحيتين في الموسم نفسه . وأخيراً ، وفي موسم ١٦٧٤/١٦٧٥ ، كانت المقارنة بين مسرحيه « **إيفيجينيا** » لراسين ومسرحيه « **سورينا** » لكورنيلي . وحينما كان كورنيلي يستعد للانسحاب من الساحة الأدبية كان راسين قد قلم جميع أعماله ولم يبق له سوى مسرحية « **فيلور** » .

وبذلك فقد كان طريق راسين الصاعد موازياً لطريق كورنيلي الهابط . ومن المؤكد أن المعاصرين للرجلين كانوا هم شهود العيان المطلعين على تلك المنافسة غير المتكافئة ، وأن الصورة التي رسمها هؤلاء المعاصرون لكلا الرجلين وأعمالهما ، إنما جاءت متأثرة بمسار الحركة المسرحية الراهنة في ذلك العصر . بل أن المثالب التي أخذها بعضهم على مسرحية « **بيرينيس** » لراسين ، كانت في نظرهم بسبب محاولة راسين أن يكون مبدعاً (لامتبها) بأى ثمن وابتعاده عن طريق كورنيلي . وأن «مدام دي سيفينييه» المعروفة بأعجابها بكورنيلي تقول في معرض حديثها عن مسرحية راسين بعنوان « **بايزيد** » : لا شيء على الإطلاق يمكن أن يقترب - لا أقول يفوق - من مواطن كورنيلي الجليلة . وفي موضع آخر تقول : « حذار أن تقارن به راسين . ينبغي أن نحافظ على الفارق بينهما » .

وسرعان ما دخلت المقارنة بين الرجلين في الكتب الدرامية . ولكنها تحولت إلى صالِح راسين . وظل الهجوم الذي كانت تتعرض له أعمال راسين يوحى من المفهوم الكورنيلي للمسرح ، تماماً كما كان الهجوم الذي تعرض له كورنيلي في مطلع حياته الأدبية صادراً عن المفهوم الأرسطى للتراجيديا .

إن ما يؤخذ على راسين في مسرحيته « **الاسكتندو** » هو أنه ، لكي يكتسب تماطف الجمهور من أبطاله ، فإنه يخرجهم من بيتهم ويزور

التاريخ . فهو يخرج أبطال العصور القديمة من الجو البطولي الحماسي الى رتابة الحاضر وفتوره . ولكن الذى يؤخذ على راسين فى المقام الاول ، ليس ما يتعلق بالأحداث نفسها من تغيير وتبديل ، مثل موت الطفل « استيتياناكس » فى مسرحية « أندروماك » وتأخير موت « سيرون » و « نارسيس » عامين كاملين عما حدث فى التاريخ ، ان ما يلام عليه راسين فى المقام الاول هو قيامه بفرنسة الشخصى ، « فيايزيد » فى المسرحية التى تحمل اسمه ، فهو تركى يحمل طباع الفرنسيين من رقة وعذوبة . وكذلك النساء اللاتى يحطن به ، فهن علمات فى فن الحب ومسرفات فى الرقة بالنسبة . لنسوة من المفروض انهن نشأت فى بيئة بربرية كما تقضى الاحداث ، وكما ورد فى مقدمة المسرحية التى كتبها المؤلف . كذلك شخصية « ميتريدات » فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ، فقد أجرى عليها راسين من علامات الرقة والعذوبة ما يتجافى مع التاريخ الذى يسجل ان هذا الملك هو واحد من اقصى ملوك العصور القديمة وأكثرهم شراسة . كما جعله راسين يموت وهو يحمل من آيات الاحترام والتبجيل للالهة ما يضرب به المثل للأمراء النصراري .

ومن الجدير بالذكر ان راسين ، فى تقديمه لهذه المسرحيات يدافع عن نفسه وينفى هذا الاتهام ويعلن ان اهتمامه الاول منصب على عدم المساس بأى شئ فيما يختص بعبادات وتقاليد الشعوب التى يختار أبطالها منها .

ولكن أخطر ما وجه الى راسين من نقد فى تلك الفترة ، هو أنه بعيد عن المفهوم الحقيقى للتراجيديات . فمسرحياته توصم بأنها تفتقر الى انوتور الدرامى . كما ان الفعل عنده ضعيف خائر . فى حين أن راسين يعلن فى كل مناسبة أن المسرحية فى مفهومه ينبغي أن تقوم على « فعل بسيط مع قليل من المادة » . ولكن مثل هذه التصريحات لا ترضى الجمهور الذى إعتاد أن ينتظر من التراجيديات أحداثا متتالية متلاحقة ومفاجآت مسرحية . فى نظر هؤلاء ، سيظل راسين دوما بعيدا عن المفهوم الحقيقى للتراجيديات . بل لقد أكد مثل هذا القول بعض النقاد فى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنهم فرنسيس سمارس .

هل يعنى ذلك أن المعاصرين لراسين لم يدركوا ما نجده نحن اليوم فى مسرحه جليا واضحا ، وهو اضطراب المواقف وتاجج المشاعر ؟ هناك دلائل تشير الى أن المعاصرين لراسين قد أدركوا ذلك ، ولكنهم شعروا بالفزع من ذلك واعتبروا راسين خارجا على مقتضيات اللياقة والأدب . وعلى ذلك فهم يرون أن « بيروس » فى مسرحية « أندروماك » رجل عديم

الأخلاق لأنه يضطهد « أندروماك » . وكذلك « تيتوس » في مسرحية « يوليوس » فهو خائن ذميم لأنه يتخلى عن « بيرينيس » . وللسبب نفسه ، فإن « فيدر » في المسرحية التي تحمل اسمها امرأة فاضحة تثير الاستمزاز والنفور ، بل هي شخصية مخبولة . تلك الأحكام جاءت كلها في مناخ سيطرة « كورنيلي » وأعماله على الساحة الأدبية .

والآن ، ما الصورة التي رسمها راسين معاصروه ، بعد تخلصهم من سلطان كورنيلي وقتنته ؟ ما من شك في أن مسرح راسين قد فتحهم أيضا ولنفس الأسباب التي نفرت منه عشاق كورنيلي . فمصر كورنيلي الذي كانت تطفئ عليها اضطرابات السياسة وتوترات الفكر ، قد أعقبه عصر هدوء وسلام ورفاهية تتخلق البلاط الملكي . وإذا كان عصر كورنيلي يتميز بالحدة والعنف ، فإن عصر راسين كان يتميز بالرفقة والوداعة . وفي ذلك يقول أحد النقاد : « إن راسين يتميز بمعرفة عميقة بالنفس البشرية في تقلباتها وأزماتها المختلفة . إلا أن أكثر ما يميز راسين في نظر جمهوره ومريديه ، إنما هو قدرته الفائقة على تحريك العواطف والانفعالات ، وقدرته على « مس » شفاف القلوب ، ليس عن طريق إثارة الإعجاب واستنهاض الهمم العالية وغير ذلك من المعاني التي تثير المتفرج ، وإنما بتأثير « ذلك الحزن الجليل » الذي هو كل ما في التراجيديا من لذة واستمتاع » .

وما من شك في أن نجاح راسين إنما كان نجاح « بكاء ودموع » . وقد رد راسين نفسه على معاصريه الذين هاجموا مسرحيته « يوليوس » بأن المسرحية تحتوى على « الكثير من البكاء والدموع » التي ترفع من قيمتها وتشرفها . حتى « مدام دي سيفينييه » المعروفة بتحيزها لكورنيلي بكت أثناء مشاهدتها مسرحية راسين بعنوان « هيتيريات » ، فهي في رأيها مسرحية بدية « لأننا تبكى فيها » . وكذلك بالنسبة لمسرحية « ايفيجيني » : « ما من رجل أو امرأة إلا وبكى » لم يستطع أحد في البلاط أن يجلس دموعه » « لقد شاهدنا كثيرا من الميول الجميلة تبكى ، تبكى دون تصنع » . كذلك أشار « بوالو » إلى السموع الكثيرة التي سالت في القاعة خلال عرض مسرحية « ايفيجيني » .

وعلى ذلك فإن « هيتيريات » و « ايفيجيني » هما المسرحيتان اللتان تجاوزتا أكثر من غيرهما مع ميول المتفرجين في ذلك العصر . كما كانت « هيتيريات » أحب أعمال راسين إلى الملك لويس الرابع عشر .

كان عام ١٦٧٧ هو العام الذي ختم فيه راسين حياته الفنية في نظر معاصريه . وجعلت الصورة التي رسمت له وثبتت عند ملامع معينة .

وقد ساعد على ثبوت هذه الصورة اختفاء كورنيلي المنافس الوحيد من الساحة . أما الخصوم ، فقد فرغت جعبتهم ولم يعد لديهم الجديد . فصاروا يرددون مقالاتهم السابقة وماخذهم القديمة . ومن ثم أصبح تفوق راسين بلا منازع . بل لقد أصبح كل من يحاول أن يكتب مسرحية تراجيدية ، أشبه بمن يرتكب حماقة أو جريمة ضد الذات الملكية . لقد صار راسين هو المبقري الأوح الذي يجمع بين تأييد السلطات وإعجاب الجماهير ورضاء العلماء . كل ذلك جعل من راسين ما يشبه الإله المعبود .

الحقيقة أنه منذ عام ١٦٧٧ استقر عند العامة والخاصة نوع من العشق أو العبادة التي اختص بها راسين من دون كتاب عصره . فقد أصبح بلا منازع إله التراجيديا المعبود . أصبح النموذج الأمثل والأكمل في هذا الفن . ولكنه في الوقت ذاته النموذج الممتنع . لقد أصبح راسين هو الكاتب الفرنسي الوحيد الذي يمكن أن يضارع عباقرة الكتاب في المصور القديمه ، وأصبح بمثابة « مجد قومي » تفخر به الأجيال . ومن المدير بالذكر أن هذه المكانة العالية التي حققها راسين بين الكتاب والتي سارت جنباً إلى جنب مع المكانة العالية التي حققها القرن السابع عشر الفرنسي بين العصور ، قد بلغت أوجها في عصر الفيلسوف « فولتير » . والواقع أن الصورة التي رسمت لراسين في ذلك العصر إنما كانت ، باديء ذي بدء ، انعكاساً للمجد الذي حققه القرن السابع عشر . فقد أصبح الفرنسيون في أواخر حكم لويس السابع عشر ، يؤمنون بأنهم عاشوا عصراً عظيماً . كانوا على الطريق الذي شقه أعظم الملوك ، لابد أن يظهر أيضاً أعظم الشعراء . إن عصر لويس الرابع عشر واحد من أعظم عصور الإنسانية في مختلف الفنون : فقد أنجب هذا العصر كلا من « لوبوان » في التصوير ، و « لول » في الموسيقى ، وفي المسرح « راسين » الذي يضارع كبار كتاب التراجيديا القدماء . وهذا « باييه » في كتابه « آراء في العلماء » يصف راسين قائلاً :

« لقد جمع في شخصه صفات سوفوكليس ويوريبليس العظيمة معا » .

هذه الصورة المبيدة لراسين ، معبود الفرنسيين ، ولم يكن ينقصها شيء من صفات الكمال : فهو أستاذ في مجال الذوق الرفيع ، ومحلل نفسي لا يبسار . وكاتب مسرحي لا يشق له غبار ، أما أسلوبه فقد بلغ حد الكمال .

ومن المدير بالذكر أن الناقد المشرع « بوالو » كان له دور كبير في هذا النجاح الساحق . ولكن هذا الدور لم يتبلور إلا مع مسرحية

« فيلو » أى عندما كان راسين يتعباً للانسحاب من الحياة الأدبية . فى تلك الأثناء بدأت مجهودات « بوالو » تتكشف فى سبيل خلق نوع من التحالف يجمع بينه وبين راسين ، باعتبارهما قمة الذوق الرفيع فى مواجهة التيار المضاد . كان « بوالو » اذن يجلو صورته الشخصية ويزينها فى الوقت الذى كان يروج لأسطورة راسين .

فى هذا الجو العسام ، ظهر ما يعرف فى تاريخ المسرح الفرنسى بالموازة بين كورنىي وراسين وليس المقارنة . فلم يعد العصر عصر تفضيل أحدهما على الآخر ، أو تمجيد أحدهما على حساب الآخر ، وإنما أصبح الاتجاه نحو وضع خطة أو ميزانية ختامية للقرن . لم يعد مسرح كورنىي يفشل حرباً على مسرح راسين . بل نشأ بين المسرحين نوع من التكامل من شأنه أن يزيد عصر لويس الرابع عشر مجداً وعزاً وأزدهاراً .

لم يعد الهدف هو المعارضة بين العملاقين ، بقدر ما أصبح الهدف هو تحديد الدور الذى قام به كل منهما فى سبيل تحقيق المجد والفخار للعصر وللوطن . وأصبح الحديث عن الشعارين يتجه وجهة جديدة : لقد استطاع الاثنان معاً أن يرتقيا بالتراجيديا الى تلك الذروة العالية التى بلغها الاغريق فى الماضى .

وفى كتابه المعروف « طبائع البشر » يسوق « لابروير » موازنته الشهيرة بين الرجلين : [ان أحدهما « كورنىي » يقلد سوفوكليس والآخر « راسين » يدين ليوريببىس أكثر] .

ومع أواخر القرن ، تم اكتشاف الكثير من الأخطاء اللغوية فى مسرحيات كورنىي . وزال البريق عن معظم مسرحياته . بحيث لم يقاوم العصر منها الا ثمانى مسرحيات . وبذلك رجحت كفة راسين . وأصبح هو الرمز المسرحى للقرن . وأصبحت عبقريته رمزاً للذوق الراقى والفن الأملئ . وشاع هذا فى الكتب الدراسية . وأصبح راسين جزءاً من التراث القومى الفرنسى . وأصبح مجرد التشكيك فى مكانته دليلاً على سقم النوق وشنوء التفكير .

كتب راسين فى حياته ، وعلى مدى سبعة وعشرين عاماً هى فترة إنتاجه ، اثنتى عشرة مسرحية هى بترتيب صدورها :

Les Frères ennemis (١٦٦٤)	✱ الاخوة الأعداء
Alexandre le grand (١٦٦٥)	✱ الاسكندر الأكبر

Andromaque	(١٦٦٧)	* أندروماك
Les Plaideurs	(١٦٦٨)	* المدافعون
Britannicus	(١٦٦٩)	* بريتانيكوس
Bérénice	(١٦٧٠)	* بيرينيس
Bajazet	(١٦٧٢)	* بايزيد
Mithridate	(١٦٧٣)	* ميتريدات
Iphigénie	(١٦٧٤)	* إيفيجيني
Phèdre	(١٦٧٧)	* فيدر
Esther	(١٦٨٩)	* إيستير
Athalie	(١٦٩١)	* آتال

★★★

أندروماك : الزوجة والام :

« أورست » يلتقي بضديقه القديم « بيلاد » في بلاد « بيروس » ملك « ايبير » ويخبره بالسبب الرسمي والسبب القل لزيارته للملك . فقد وقع اختيار الاغريق عليه سفيرا عند الملك بيروس ليطالبه بتسليمهم الطفل « استياناكس » ابن « أندروماك » الأسيرة لديه وارمل القائد « هيكتور » ، الذي اذاقهم الويل في حروبه معهم قبل أن يلقى حتفه . وهم يريدون قتل الطفل انتقاما من أبيه .

والحقيقة أن هذه الزيارة تعد بالنسبة لأورست فرصة ليحرب حظه مرة أخيرة مع من يهاها قلبه وهي « هيرميون » . وهي خطيبة « بيروس » نفسه التي بدأ ينفر منها منذ رأى « أندروماك » .

ويقابل « أورست » « بيروس » ويبلغه طلب الاغريق . لكنه يرفض أن يسلمه الطفل . يلتقى « بيروس » بالأم « أندروماك » ويخبرها بما كان من أمره مع « أورست » . وحينما يجد أن أندروماك وفية لذكرى هيكتور ولا تريد زوجا بعده ، يحزن بيروس ويخبرها بأنه سيسلم ابنها إذا لم توافق على الزواج منه .

تبل « هيرميون » من تعليق زواجها من بيروس وتستسلم لعذاب داخل يحدثم فيه الصراع بين كرامتها المهانة وبين ياسها في حبها . فتجد في حضور أورست الذي يحبها فرصة للمناورة . وتعلم منه أن بيروس رفض تسليم الطفل له ، فتجد في هذا الرفض دليلا على حب بيروس لاندروماك . فتخطر أورست بما عزمته عليه وهو أن يختار بيروس بينها وبين أندروماك . فان لم يتخل عن أسيرته ويسلم الطفل ، فانها ،

أي هيرميون ، سترحل مع أوردست . ويتجدد الأمل في قلب أوردست . ولكن سرعان ما يخبره بيروس بأنه قرر أمرين مما : أن يسلمه الطفل وفي الوقت نفسه سيتزوج هيرميون دعماً للسلام بين الطرفين . ولكن الحقيقة أن أندروماك رفضته . وتمكن هو من ضبط مشاعره والسيطرة على عاطفته . ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه من التفكير في أندروماك . ومن ثم أصبح واردا أن ينكث عهده . وحينما يعلم أوردست بنية بيروس في الزواج من هيرميون يجن جنونه . ويسر لصديقه « بيلاد » أنه سيقوم باختطاف حبيبته ويرحل بها . ولكنه أمام هيرميون يتظاهر بالهوى ويبدى ادعائه للأمر الواقع .

وفي غمرة سعادتها بتحقيق زواجها الوشيك ، تصد هيرميون أندروماك المكلمة التي جاءت تستعين بها لانقاذ ابنها . وفي قمة اضطرابها ويأسها ، تحاول أندروماك أن تبذل كل ما بقي لديها من طاقة لتستطف بيروس الذي يتردد في بادئ الأمر ، ثم يعطيها مهلة أخيرة . ولكن ، هل ينتهي الأمر بأندروماك إلى الزواج من بيروس ؟ هل تتخلى عن استياناكس وتتركه للأغريق الذين سيفتكون به ؟ في قمة هذا التمزق ، تقرر أندروماك أن تتوجه إلى قبر هيكتور لاستئلاهم القرار .

ولا يبدأ الفصل الرابع حتى نجد أندروماك قد أعلنت موافقتها على الزواج من بيروس ، وقد بيتت النية بينها وبين نفسها على الانتحار بعد الانتهاء من مراسم الزواج . وما أن تعلم هيرميون بالخبر حتى يجن جنونها وتطلب من أوردست أن يقتل بيروس إن أراد الزواج منها . ولكن الأمل في بيروس يعود اليها حينما تراه ، غير أنه يؤكد لها خبر زواجه الوشيك من أندروماك فتطرده شر طردة منذرة متوقعة . ولكن بيروس في نشوة سعادته الوشيك ، لا يعير غضبة هيرميون أي اهتمام . ويمضي إلى مراسم العرس .

وتطالعنا هيرميون في الفصل الأخير ، وهي نهب للمذاب الذي يكاد أن ينهب بمقلها . وتتخبط في قرارات متناقضة . ولكن وصيفتها تزيد نازها اضطرابا ، حين تصف لها مراسم العرس الذي سيجتمع بين بيروس وأندروماك . ولكن ها هو ذا أوردست يأتيها يخبر قتل بيروس بأيدى الأغريق الذين أثارهم هو ضده . وفي غمرة يأسها ، تنسى هيرميون أنها هي التي طلبت من أوردست أن يقتل بيروس . فتطرده شر طردة ، وتسمعه باللعنات . فيستولى اليأس عليه . ثم يعلم أن أندروماك تحاول أن تنير شعب « إبيير » ضد الأغريق وأن هيرميون قد انتحرت فوق جثة بيروس . فلا يتحمل أوردست كل هذه الصدمات فيختل عقله ويصاب بالجنون .

التجديد في أندروماك :

تتضمن مسرحية أندروماك أربعة مظاهر من مظاهر التجديد في التراجيديات . أول هذه المظاهر يتمثل في عودة راسين الى البواعث الحقيقية للشعور التراجيدي عند القدماء . فقد وفق راسين في هذه المسرحية ، الى التوصل الى السر الحقيقي الباعث للشعور التراجيدي الاصيل ، والذي يتأتى من تصوير الانسان عاجزا امام قسوة مصيره . ان أورست وهيرميون وبيروس يحملون بين جوانحهم قضاء بالشفاء ، ماداموا جميعا فريسة عاطفة هوجاء ، لا مبدل للسيطرة عليها ، تلغفهم دفعا الى حب من لا يبذلونهم حبا بحب . ومثل هذا السعى الحثيث نحو هدف يستحيل بلوغه ، لا يفسد لهم جميعا في نهاية المطاف الا السقوط في الهاوية والهلاك الأكيد .

اما المظهر الثاني من مظاهر التجديد في المسرحية ، فهو يتعلق بفنية الكتابة المسرحية . فقد تجلت مهارة راسين في جعل هذا السقوط المحتوم للشخص يتم دون أن يترك لأفعال المتفرج فرصة للراحة أو استرداد الأنفاس . وذلك دون أن يلجأ الى أية تأثيرات أو مؤثرات خارجية ، الا ما يصدر عن المواقف المحتلقة والمتصارعة . فظهور أورست أعطى بيروس الفرصة للتأثير على أندروماك . ثم اذا بكل قرار من قرارات أندروماك المتتالية والمتناقضة ، يقلب الموقف رأسا على عقب ، ويجعل الجميع يمينون حسابتهم . ومن ثم كاذب الفعل ، وهو فعل داخلي من البداية للنهاية ، يتمثل في الصراع للبيت الذي يحتل في النفوس . فكل ما يجري ناتج عن موقف مبدئي ، ويسير طبقا لقوانين تفرزها آلية لا ترحم .

ثالث مظهر للعدالة في " أندروماك " يتمثل في قوة التحليل النفسي . فلما دام راسين يصور النفوس تحت وطأة المصير الذي يستهلكها كان من الضروري عليه أن يبرز جوانب الضعف ، أو سوء المصير ، التي يعرض الشخص للهلاك . فأورست وهيرميون وبيروس تمتلكهم عاطفة عارمة تلغى عندهم كل عقل وإرادة . وما إن تمزج هذه العاطفة عن تحقيق ذاتها ، حتى تفيض بالشغوص الى اليأس .

وأخيرا يستحدث راسين في المسرحية أسلوبا تراجيديا يتواءم مع متطلبات هذا التحليل الواقعي للنفس البشرية . فيلبي أبسط الكلمات

والعبارات قيمة شاعرية مؤثرة وذلك باختياره الدقيق لما يتلاءم منها مع
المواقف والمشاعر المختلفة .

فيذر : الحارم وعقاب السماء

في المشهد الأول يبتلع الأمير « ايبوليت » معلمه أنه يصعد مغادرة
المدينة بحثا عن والده الملك ، البطل « تيزيه » ، وكذلك حربا من الأميرة
« آريسي » التي يحاول عينا ألا يقع في حبها .

في هذه الأثناء ، وفي المشهد الثالث من المسرحية ، تطالعا « فيذر »
زوجة الملك تيزيه تتقدمها المربية « اونون » - فنجد أن الارهاق قد بلغ
من « فيذر » مبلغا كبيرا ، وأنها تعاني من داء غامض تقضى بسره في
النهاية لمريبتها : فهي تشعر بمطافة حب عارمة نحو ابن زوجها ايبوليت ،
وهي لا تجد خلاصا لها من هذا العار ، الا بالموت الذي تسعى اليه .
وهنا يأتي من يعلن أن الملك « تيزيه » قد لقي حتفه في رحلته - فتهون
« اونون » على فيذر مصابها ، مبينة أن حبها لايبوليت لم يعد جريمة بعد
موت تيزيه . وإن عليها أن تستمسك بالحياة ، بل ولا تخاضعة من مقابلة
ايبوليت .

في الفصل الثاني نخبر وصيفة « آريسي » سيدهتها التي تحب
ايبوليت ، أنه أيضا يحبه . ثم يتأكد لها ذلك من اعتراف ايبوليت
نفسه ، الذي يصفها بالعرش بعد أن خلا بوفاة أبيه . وهنا يعرف ايبوليت
من معلمه أن فيذر قادمة للقائه - فلا يتحمس ايبوليت لرؤية زوجة أبيه .
وتبدأ فيذر بمقابلتها للأمير بأن تطلب منه حسن استقبال ابنها الذي
أنجبته من تيزيه . ثم تشرع ، شيئا فشيئا ، في الافصاح عن عاطفتها
نحو ايبوليت . وأمام غضب ايبوليت ، تنتزع منه السيف وتحاول أن
تقتل به نفسها - فتتدخل اونون وتمنحها من ذلك . وفي تلك الأثناء ،
تروج الشائعات تؤكد أن تيزيه ما يزال على قيد الحياة ، وأنه عائد الى
الوطن .

في الفصل الثالث نعيش مع فيذر ، التي تملئ نفسها بالأمل في
التأثير على ايبوليت ، وتكلف مريبتها بأن تقدم اليه باسمها عرش أينا .
يعرض لنا المشهد الثاني من هذا الفصل فيذر وهي تتوسل الى « فينوس » ،
وقد علتها حمرة الخجل ، لكي تصاعدها في حبها لايبوليت بأن تجعل
الغنى يستجيب لحبها . ولكن لا تثبت اونون المربية أن تخبر فيذر بأن

تزييه قد وصل • فتؤمن فيدر بأنها هالكة لا محالة • وتعود الى التصريح بقتل نفسها • انقاذا لسيدها ، تقترح عليها المربية أن تبادل ، قبل أن يحاول ايبوليت اخبار أبيه بحقيقة أمرها ، فتتهمه عند تزييه بمحاولة غوايتها أثناء غيابيه • وتثور فيدر في بادئ الأمر لهذه النصيحة ، ولكن سرعان ما توافق على العمل بها • ويأتي عزم ايبوليت على السفر ، ليحل الشك يصب في قلب أبيه ، ويساعد المربية في مهمتها • فتبادر بانها ام ايبوليت أمام أبيه الذي يصدق النجمة ، ويصب لعناته على ابنه البريء ، وسيتنزل عليه غضب « نيبتون » اله البحار ، ويطرده شر طردة • ولا يشفع لايبوليت أن يعلم أباه بأنه انما يحب « آرايس » • وفيما ينسب تزييه خطه ويجتر آلامه ، تقبل عليه « فيدر » وتطلب منه الصفع عن ايبوليت ، ولكن زوجها لا يستمع اليها • وتعرف منه فيدر أن ايبوليت يحب « آرايس » • فتنهشها الغيرة ثم ترجع الى نفسها ، وتندم على فعلتها ، وتصيب جام غضبها على المربية ، وتتهمها بأنها هي التي استدرجتها الى هذه الجريمة •

وفي الفصل الأخير ، يلتقي ايبوليت بأريسي ويبرر لها عدم قيامه بكشف الحقيقة كاملة لأبيه ، ثم يعرض عليها أن تتزوجه ، وتصحبه في منفاه الأخير الذي اختاره لنفسه • من ناحية أخرى ، نجد تزييه نهبا لهراجسه ، يصير على معرفة الحقيقة • فيسأل أريسي التي تصرح له بأن الجاني الحقيقي ليس هو ايبوليت • فيزداد الرجل حيرة واضطرابا • ولا يلبث أن يعلم أن المربية انتحرت ، فالتفت بنفسها في البحر ، وأن فيدر تريد الموت هي أيضا • وهنا يبدأ الأب في الاعتقاد في براءة ابنه ، فيتضرع الى « نيبتون » اله البحار بالا يستجيب للمناته • ولكن سبق السيف العزل • فيأتي معلم ايبوليت ليعلن أباه بأن الفتى قد افتترسه وحش من وحوش الماء وأخيرا تظهر فيدر فتبرى ساحة ايبوليت وتعترف بحبها له • وتكشف عن الدور البغيض الذي قامت به اونون ، ثم تلقى حتفها بعد أن هجرت السم •

راسين كاتباً مسرحياً

الاستمتاع :

في الفترة من ١٦٢٠ وحتى ١٦٦٠ ، تبلورت القواعد الكلاسيكية لكي تبليغ أوج ازدهارها في تراجيديات راسين • وعلى خلاف غيره من الكتاب ، وبخاصة كورنيس ، كان راسين يتعامل مع القواعد في يسر

وسهولة ، وكأنها قررت من أجله . بل إنه في المقدمة الأولى التي كتبها لمسرحيته « برينانيكوس » يستخر من كورنيين ، دون أن يذكره بالتحديد ، لأنه يقيم في مسرحياته المدينة من الأحداث التي لا يكفيها أقل من شهر من الزمان . وبذلك يكسر وحدة الزمان التي ينبغي ألا تتجاوز اليوم الواحد . أما في مسرحيات راسين فعل العكس من ذلك ، فالتنهار يشرق مع بداية المشهد الأول [وهذا ينطبق على مسرحيات برينانيكوس وابلجيني وأتال] ولا يهبط إلا ويكون الستار قد أسدل إذا ما بانتهاء المسرحية ، بحيث تدور الأحداث داخل هذا الإطار الزمني المحدد . ولكن مراعاة راسين للقواعد لا تصل إلى درجة التقديس ، بل إنه في بعض الحالات يضطر إلى بعض التجاوزات التي تعرضه للنقد . وحينئذ يحتكم راسين إلى ذوق الجمهور . وهو في ذلك على شاكلة (مولير) يرى أن رأى المتفرجين هو الرأي الأخير العادل ، فهم لا يحكمون القواعد ، وإنما المرجع عندهم هو ما يمليه الضمور ، وما يحس به القلب . ومعنى ذلك أن القاعدة الكبرى عند راسين هي تحقيق الاستمتاع للمتفرج . وليس معنى ذلك أن الاستمتاع يتعارض مع القواعد ، بل هو يتفق معها في أغلب الأحيان . لأن جميع القواعد الأخرى إنما صيغت من أجل هذا الهدف وهو الاستمتاع ، استمتاع المتفرجين بعرض جميل .

الأسطورة والتاريخ :

جميع موضوعات المسرحيات التي كتبها راسين ، فيما عدا مسرحية « بايزيد » مأخوذة من القصص الفين يكن لهم الكاتب كل احترام وتبجيل . ويختص مثل هذه الموضوعات المأخوذة من التاريخ ومن الأسطورة مألوفة لدى جمهور المثقفين ، كما أن مزور القرون عليها قد أضفى عليهم مزيدا من العظمة والنبيل والهيبة . ولهم ما تتطلبه التراجيديات . وهذا ما يقول به راسين نفسه في مقدمات مسرحياته : « أما فيما يختص بمسرحية « بايزيد » فتاريخها حديث . ولكن راسين عوض القرب الزمني بالبعد المكاني ، حيث أن المسرحية تدور أحداثها في تركيا . وما من شك في أن خروج راسين على قاعدة البعد الزمني والتخويض عنه بالبعد المكاني سوف نجد له صدى عند فولتير حينما يكتب مسرحياته ، وكذلك في الاتجاه الرومانسي نحو التحرر من القواعد .

ولكننا نلتزم راسين بالقواعد ، فإنه أيضا يحترم ما جاء في الأسطورة والتاريخ . وكثيرا ما يتحدث راسين في مقدماته عن المصادر القديمة التي استقى منها موضوعاته . حتى الشخصيات النكرة التي تتضمنها مسرحياته ،

وحتى الأحداث المجهولة التي ترد في ثناياها ، يحاول راسين في مقدماته أن يثبت وجودها في التاريخ وإن كانت غير مشهورة . أما فيما يخص بالمسرحيتين الدينيتين اللتين كتبهما راسين ، وهنا « آتالي » و « ايستر » ، فإن راسين كان أحرص في تناولهما على الالتزام بما جاء في الكتب المقدسة ، حتى لا يقع في المحذور ، ويتهم بانتهاك الحرمات . وهي تهمة خطيرة في ذلك العصر .

ومع كل ، فلا نستطيع أن نزع أن راسين كان عبدا للنصوص القديمة ، يتقيد بها بكل دقة . خاصة وأن الموضوعات القديمة ، والاغريقية ينوع خاص ، قد كثر تناولها بحيث اننا في بعض الأحيان نجد أنفسنا أمام نسخ متمايزة . لذلك فإن راسين ، كغيره من كتاب المسرح ، وجد أن من حقه ، بل ومن واجبه ، أن يختار من الأحداث ما يناسبه أكثر من غيره . من ذلك ، ما فعله مع حادثة مقتل ايفيجيني ، فهو يعرض الآراء المختلفة حول موتها ، ثم يصوغ منها جميعا أسلوبا مبتكرا جعله في مسرحيته . مثل هذا التصرف ، قام به راسين فيما يخص بتاريخ موت بعض شخص مسرحياته ، فيجعلهم يعيشون حياة أطول مما عاشوها في قديم الزمان . كما جعل الطفل في مسرحية آتالي أكبر سنا مما في الكتب القديمة . وذلك حتى يجعل الطفل في سن تسمح له بالإجابة على الأسئلة التي توجه اليه ، وفي ذلك مراعاة لقاعة المشاكلة . وبذلك فإذا كان راسين يحترم معطيات التاريخ والأسطورة ، فإنه لا يجد حرجا في الخروج عليها شيئا يسيرا بحق الشاعر المبدع . كذلك فإن خروج راسين على الأسطورة والتاريخ لا يكون في مجال الأحداث الرئيسية المعروفة أو الأبطال المشهورين ، وإنما يتم ذلك مع الشخصيات النكرة والأحداث الثانوية التي تتغير دائما بتغير المبلعين . وهكذا يؤكد راسين أنه كاتب يبدع وليس مؤرخا يسجل . وهو يقول في هذا الصدد : « ينبغي ألا تشاكس الشعراء بخصوص بعض التغيرات التي يجرونها في الحكوة ، بل ينبغي أن تنظر بعين الاعتبار إلى البراعة التي أجروا بها هذا التغير أو ذاك ، ومدى انسجام ذلك مع الموضوع العام » .

المشاكلة :

وحقيقة الأمر أن مثل هذه التغيرات التي يمارسها « راسين » مع التاريخ والأسطورة ، إنما تمليها اعتبارات المشاكلة المعروفة التي هي إحدى قواعد الكلاسيكية . وإذا كان « كورنبي » يميل إلى الموضوعات التي تتجافى المشاكلة ولكنها حقيقية ، الموضوعات الغريبة ولكنها مثبتة

تاريخيا ، فان راسين ، على العكس من ذلك يقدم المشكلة على الحقيقة ،
لأنه يرى أنه [ليس هناك ما يمس شغاف القلوب في التراجيديا سوى
ما يتصف بالمشكلة] .

وقضية المشكلة هذه على علاقة وثيقة بأفكار جماهير ذلك العصر
ومعتقداتهم . ومن ثم رفض راسين ، بخلاف القدماء ، أن يزوج أندروماك
من بيروس ويجعل لها طفلا آخر غير ابنها من هيكتور وهو استياناكس .
وفي ذلك يقول راسين : « ان أندروماك لم تعرف زوجا غير هيكتور ولا ابنا
غير استياناكس . وأنا في ذلك متفق تماما مع الرأي الشائع عن هذه
الأميرة . ان معظم من سمعوا عن أندروماك يعرفون أنها أرملة هيكتور
فحسب ، وأم استياناكس وحده . ولا أحد يصدق أنها يمكن أن تحب
زوجا آخر . ولا ابنا آخر » . وبذلك يراعى راسين مبدأ اللياقة والنوق
العالم .

النوق السليم :

ومبدأ المشكلة يتطلب مراعاة « النوق السليم » . وهذا ما جعل
راسين يرفض ارافة السماء على المنصة في مسرحية ايفيجيني ، ويلجأ الى
اضافة شخصية « ايريفيل » ليتجنب مصرع الفتاة البريئة . كما أنه رفض
اللجوء الى تدخل العجائب أو الخوارق التي قد تجد قبولا لها في عصر
« يوريبيدس » أما في عصر « راسين » فلا تجد من يصدقها . والخروج
على مبدأ النوق السليم هو أول ما يأخذه راسين على منافسه « كورنيلي »
الذي يلجأ ، على حد قول راسين ، ارضاء لجمهوره ، الى مفاجأة طبيعة
الاشياء وملء المسرحية بالغريب من الأحداث التي تجافي المشكلة .

وإذا كان « راسين » يقبل عن طيب خاطر أن يقلد القدماء ، فذلك
لأن هؤلاء القدماء استطاعوا في تصويرهم للطبائع البشرية أن يلتقطوا
اللامع الخالدة في النفس البشرية . ومحاولاتهم يمكن أن تصبح أرضية
أو خلفية للكاتب الحديث الذي يدرك صدق القدماء في تصويرهم بالرغم
من مرور القرون الطويلة . وفي ذلك يقول راسين نفسه : « انني أعترف
أن النوق السليم والعقل هما دائما في كل زمان . فذوق باريس
متفق تماما مع ذوق أثينا . والمتفرجون الفرنسيون تائروا وانفعلوا بما
تأثر به وبكى له الاغريق القدماء » .

وعلى ذلك فان صدق التصوير عند راسين لا يكون في الالتزام
الحرفي بالتفاصيل التاريخية ، وانما هو الصدق الفني . فالكاتب مهتم

يأدى ذى به باحترام طبيعة الشخصية وعادات الشعب الذى تنتمى اليه ، والطابع العام للعصر الذى تعيش فيه . وعلى سبيل المثال ، مسرحية «بريتانيكوس» ، فراسين يأخذ عن الشاعر «ناسيت» شخصية «نيرون» يقسوتها ووحشيتها وما تنطوى عليه من غرائز يهيمية ، ويأخذ شخصية «اجريين» بطوحها الشديد وبما فيها من مشاعر الأمومة . ولكن على المستوى الدرامى ، فإن هاتين الشخصيتين ، دون أن تفقدا أى ملح من ملامحهما المذكورة والمعروفة عنهما ، تتصرفان عند راسين فى ظروف أخرى ومواقف تختلف عن تلك التى يصورها لنا «ناسيت» . فراسين ضعيف من عندياته مثلا موضوع التنافس الغرامى بين «نيرون» و «بريتانيكوس» . كما أنه يقتصر فى مسرحيته على أحد المربين الموجودين عند «ناسيت» وهو «باروس» . وكذلك يلغى راسين مشهد تجريب البسم فى العنزة . ويجعل هذه المعلومة ، وهى مفعول البسم ، ترد سردا على لسان أحد الشخص وهو «نرسيس» الذى يقول : «لقد قتل (البسم) عبدا أمام عيني» هذه الإشارة البسيطة تكفى دليلا على القسوة والوحشية .

وهكذا يبدع راسين ظروفًا مختلفة سواء كان الموضوع يتصل بالآغريق أو بالرومان أو بالشرق القديم أو الحديث أو يتعلق بالكتب المقدسة . كما أن الإشارة الى عادات الشعوب وتقاليدها ومعتقداتها الدينية ونظمها السياسية ، كل ذلك يحيط بالشخص بجمو يضفى على المسرحية طابعها الخاص الذى يوافق كل جنس بشرى ، والحالة الاجتماعية للشعب والعصر الذى تقع فيه الأحداث .

الأدوات الفنية :

يمارض راسين بين أسلوبه فى كتابة التراجيديا وبين أسلوب منافسه «كورنبي» فيقول فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته «بريتانيكوس» موضحا طريقته فى الكتابة : «فعل بسيط مع قليل من المادة (الأحداث) بما يكفى لفعل ينتقى فى يوم واحد ، يمضى متدرجا نحو غايته ، لا يقيمه سوى مصالح الشخص وعواطفهم ومشاعرهم» .

وإذا حاولنا تفسير هذا التعريف ، لا نجد أوضح من تقيضه ، فيضدها تمييز الأشياء . أما «الفعل البسيط مع قليل من المادة» فهو عكس الحبكة المسرحية المعقدة المشحونة بالأحداث الطائفة التى تشغل النص وتندفع بالفعل دفعا . وفى ذلك نقد غير مباشر لكورنبي فى مسرحياته الأخيرة التى كتبها . فى شيخوخته . ويشير راسين الى ذلك فى مقدمته

مسرحية « بيرينيس » فيقول : « هناك من يظنون ان هذه البساطة دليل على قصور في الابداع . فهم لا يتصورون ان كل الابداع يكمن في عمل شيء من لا شيء ، وأن كل هذا المهد الموهول من الأحداث انما هو بمثابة الملاذ الذي يلجأ اليه الكاتب الذين لا يجدون في مواهبهم ما يكفي من خصوبة وقوة لجذب المتفرجين ، خلال الفصول الخمسة ، عن طريق فعل بسيط ، معتمد على عطف المواطن ، وجمال المشاعر ، وروعة التمييز . »

والسؤال الآن ، كيف يحقق راسين هذه المعادلة ؟

أولا : وحدة الحكمة :

فبدلا من تشبثت افتباه المتفرج ، يحصره راسين ويركزه في قضية واحدة أو سؤال بسيط : في مسرحية « أندروماك » هل ستتزوج أندروماك من بيروس ؟ وفي مسرحية « الفيجيني » هل ستنتم التضحية بالفتاة البريئة ؟ وفي مسرحية « بيرينيس » هل سيتزوج « تيتوس » من « بيرينيس » ؟ . والحق انه في بعض الأحيان يكون هنالك أكثر من مصلحة أو اهتمام . فمسرحية « بريناتيوكوس » كما يشير راسين نفسه :: (هي موت بريناتيوكوس بقدر ما هي في الغضب الذي ينزل بأجربين) . والواقع أن الحكمتين مرتبطتان برابط وثيق وتسيران جنبا الى جنب ، وتصلان الى نهايتهما معا : فموت بريناتيوكوس هو في ذات الوقت دليل على النقمة التي تحمل بأجربين . وكذلك في مسرحية « هيترايداد » نجد أن العنصر السياسي والعنصر الماطفي متزجان تماما وبهارة بالغة . وبالمثل في مسرحية « أتالي » التي يمكن أن نجد فيها أكبر قدر من القضايا، ولكنها جميعا متلاحمة في وحدة واحدة : ان انتصار Iord بمثابة سقوط ملكة طماعه ، وهو أيضا إقامة أسرة شرعية . وهو تحرير شعب مضطهد ، وهو كذلك انتصار السماء ، وبداية عصر الكنيسة . ما أبرع راسين حين يجمع في مسرحياته الأشعثات في وحدة عميقة وحكمة بسيطة ؟

ثانيا : وضوح المواقف :

كذلك تتحقق بساطة الفعل في مسرحيات راسين عن طريق وضوح المواقف المبدئية . ويساعد على ذلك أن هذه المسرحيات تشتمل على عدد قليل من الشخصوس يكونون معروفين منذ البداية . فلا مجال لأي خلط أو غموض يتعلق بحقيقتهم ، وبحقيقة علاقاتهم بغيرهم ، ونوع الترابية التي

تربطهم بالآخرين ، كما فى بعض مسرحيات كورنيلي « هيراكليس
واجيزيلا » بحيث يمكن ايجاز المسرحية فى جمل معلومات :

ثالثا : مادة سيرة :

وما يؤكد البساطة أيضا عند راسين ما تشتمل عليه من مادة.
سيرة ، فالأحداث التى تقع أمام المتفرجين لا تقدم الا الضرورى للمتابعة .
ففى مسرحيات « **أندروماك** » و « **ايڤيجيتي** » و « **ميتريلات** » لا يحدث شئ .
مادى من البداية للنهاية . ومسرحية « **بيرينيس** » التى أعلن راسين أنه
أراد فيها أن (يصل شيئا من لا شئ) تتلخص فى موقف تيتوس من
بيرينيس التى : (يصرها بالرغم منه وبالرغم منها) .

رابعا : الأزفة :

ويتضح لنا ذلك جليا اذا علمنا أن مسرحيات راسين تعرض علينا
حالات من الأزمات العاطفية . ومثل هذه العواطف التى تفجر النهايات
المراسية تعود الى أزمان بعيدة . وليس من طبيعة راسين ، كما يفعل
« **ماريفو** » مثلا ، أن يتطرق الى تحليل العواطف التى تسيطر على أبطاله
ويتتبع نشأتها وتطورها ، وانما يبدأ راسين مسرحيته فى الوقت الذى
تنهيا فيه العواطف المشحونة المكبوتة للانفجار . ففى مسرحية **أندروماك**
نجد أن حب بروس لاندرومك يعود الى سنوات مضت ، وكذلك حب
« **هيرميون** » له ، وبالمثل حب أورست لهيرميون . فالعواطف موجودة سلفا ،
وهي تحتل حيزا عظيما فى الأفق طارئ جديد ، ويدفع بالشخص
والأحداث الى حافة الهاوية بين السورة التى تفجر القوة البدائية وانضباط
النظام الرائع . فبالنسبة لهذا التوازن ، لا ترقى مسرحية « **فيدر** » الى
درجة مسرحيات أخرى لراسين مثل « **بربنانيكوس** » أو « **بيرينيس** » بل أن
« **فيلسو** » مسرحية درجة الصنعة فيها والحبكة أقل من غيرها . كما أنها
لا تتميز عن غيرها بالتزامها بالمصادر المعروفة ، ولكنها خرجت عن هذا
الإطار أيضا . أن « **فيلسو** » نتاج لحظة فيها يحطم الفن الدائرة المغلقة
التي اعتاد أن يتحرك داخلها ، ويضيف الى مملكته مناطق أخرى جديدة.
متحملا عبء هذا التوسع وتبعته .

لكي يبدع راسين « **فيلسو** » كان لزاما عليه ، وبكل ما أوتي من
براعة ومهارة واستاذية ، أن يمزج بين مختلف العناصر ، بل والعناصر

المتناقضة التي اشتملت عليها مسرحياته السابقة ، لكي يصوغ من ذلك كله مادة خالصة نقية ، معدنا تراجيديا لا يمكن لحاسة اللمس ولا للضوء ولا للوزن أن تكشف فيه عن أدنى قدر من الخلل في الكثافة أو في اللون .

ولأول مرة يشعر راسين ، أمام إحدى مسرحياته ، أنه عاجز عن انسيطرة على مادة إبداعه ، ضئيل أمام عظمة ما صاغت يده . ففي حين كانت الشخصيات في المسرحيات السابقة محدودة المهمة والوظيفة في إطار العمل الفني ذاته وحسب ، ثم تنتهي المهمة أو الوظيفة بنهاية العرض ، فإن شخصية « فيدر » في المسرحية التي تحمل اسمها تيسط سيطرتها وتنتشر ظلها على تراجيديا يبدو أنها صيغت لكي تكون نقطة انطلاق لها أو قاعدة . ثم هي تنفصل من المسرحية لكي تموت موتا أو تبعث بعثا ، كلاهما مستقل عن المسرحية . إن « فيدر » بطل المسرحية الوحيدة تلقى وراء ظهرها بالشخص الأخرى في شبه الظل ، لتتخفى مهمتهم في أدوار الكوميديا لا أكثر ، لتجعل منهم ، وهم القضاة والضحايا في قضية المتهم فيها هي الغالبة ، أقول لتجعل منهم أشباحا هائمة بعثت بهم الآلهة إليها لتسخرهم سببا في تحريك أشباح عاطفتها وسببا في مأساتها . فالزوج الذي تخونه فيدر ، والفتى التي تحبه فيدر ، طفت هي بتألق خيانتها للأول وحبها للثاني على ما يمكن أن يكون لهما من تألق وبهاء ، بل إن مجرد حضورها على المنصة ، بل حتى غيابها ، يجعلهما يتضاءلان . ويقتصر دورهما على مجرد الخدم الأذلاء في الهيكل الذي ستعرض عليه احتضارها الخالد . كأنها « فيدر » قد تشربت بمفردها كل ما يمكن لرأسين أن يضمه من حرارة ومن حياة في إحدى مسرحياته . وبقدر ما ترتفع هي عن المستوى العادي لشخص راسين ، بقدر ما ينخفض الشخص الذين يتحلقونها . وإن صورتها لتتشع بلهب مدمر ساحق بحيث (وصول أورست في أندروماك ، عودة ميتريدات ، وإشاعة موت تيزيه في مسرحية خيبر ٥٠) .

إن بساطة الفعل في مسرحيات راسين تعود إلى أن التركيز في هذه المسرحيات يكون منصبا على قضية واحدة ، يسمى الكاتب دوما إلى علم تسميت الفعل وتوزيعه على أحداث قانونية ومشاهد جانبية . فهو فعل ذو مادة قليلة ، وهي داخلية في أعماق الشخص . ومن ثم فهو ينفرج في ساعات معدودات .

الدراما الداخلية :

إن ، فاللادة أو الدراما عند راسين من النوع الباطني الجواني . فنحن بداية المسرحية ، يقدم لنا الكاتب شخصه ومواقفه وماضيه .

وعلاقات بعضهم بالبعض الآخر ، كما يبين لنا الملامح الأساسية في طباعهم . وفي بعض الأحيان فإن الحدث المبدئي الذي لن يلبث أن يفجر الأزمة ، يجعل منه الكاتب نتيجة منطقية لطباع الشخص . فالسفارة التي يقوم بها أورست لدى « بيروس » فجرتها غيرة « هيرميون » . وأشاعة موت « ميتريدات » آية من آيات مكره ودهائه . وأمام هذه الحادثة المبدئية يتصرف كل شخص بما تمليه عليه مصلحته ومشاعره وعواطفه . كذلك فإن هذا التصرف يتأثر أيضا بمواقف الآخرين . فهذا أورست يعلم أن من المحتمل أن تعود إليه هيرميون إذا هجرها بيروس . ومن ثم فهو يدفع بيروس إلى عدم تسليم استياناكس بن أندروماك تحقيقا لرغبة الأم التي يمكن أن يتزوجها بيروس فيخلو الجو لأورست مع هيرميون . أن مثل هذه الشباك من العلاقات وردود الأفعال النفسية التي تفجرها ، هي المحرك في جميع مسرحيات راسين . فيكفي راسين في البداية أن يرسم طبائع الأشخاص وعواطفهم ويجليها ، ثم يتحركهم يتصرفون من وحي المنطق الذي تمليه هذه الطباع وتلك العواطف .

وكما أشرنا سلفا ، يدفع راسين بالفعل قدما في تدرج نحو غايته . ومثل هذا التقدم يجعلنا نستشعر النهاية مع التوهم بأن من الممكن تجنب الخاتمة المفجعة . وهذا ما يحدث في الفصل الرابع من المسرحية حيث تحين فترة من التردد تظهر فيها على السطح حلول عديدة محتملة . وما أن يبدأ الفصل الخامس ، حتى تعود العواطف الصياء لتستأنف اندفاعها نحو الخاتمة المنطقية .

هذه الخاتمة تظل لحظة متراجحة . وهي تبدو لنا واقعية ، بل هي نابعة من العمل المسرحي ، من أعماقه . بل إن المؤلف قد هيأنا لها سلفا ، وفي بعض الأحيان ، منذ أول مشهد ، كما هي الحال في مسرحيات « أندروماك » و « إيغيجيني » و « أتالي » . وغالبا ما تكون الخاتمة مفاجئة تبعا لمفهوم أرسطو . ومع ذلك فإن المفجعة في بعض النهايات يخفف من وقعها انتصار الشخص الذي يتعاطف معها المتفرجون . وهنا يضيف راسين إلى المفهوم التراجيدي شكلا جديدا ، يتمثل في الأبطال الذين اختارهم القدر ليمتحنهم ويبتليهم ، وهم في غمرة ابتلائهم ، يشعرون بنوع غريب من الرضا بالمصير . هذا الشكل الجديد للمفهوم التراجيدي يظهر بوضوح في مسرحية بيرينيس وهي المسرحية الوحيدة عند راسين التي لم ترق فيها دماء . غير أن الوداع الأخير الذي تؤديه بيرينيس لصنوبر قلبها تيتوس ، والمجهود الخارق الذي تبذله لتفترق عنه ، لأشد من القتل بالسيف . وفي ذلك يقول راسين نفسه : « ليس من الضروري أن تراق

الدماء ويسقط القتلى في التراجيديا ، بل يكفي أن يكون الفعل عظيما ، وأن يكون الشخص بطوليين ، وأن تكون العواطف محتدمة ، وأن يشيع الاحساس بذلك الحزن الجليل الذي هو مصدر الاستمتاع كله في التراجيديا ، مما يجعل المتفرجين في حالة انفعال دائم ومتابعة هلهولة » .

القدر ومظاهره :

ولكى يحافظ راسين على حالة الانفعال عند المتفرجين ويقضيها ، يعرض علينا شخصا في معارك ضارية ، ضد قوة أكبر منها ، تحاول أن تسحقها وتقضي عليها . وهذه القوة لا تخفف خناقها حول هذه الشخصيات إلا لكي تكيل لها الضربات الساحقة . فمسرح راسين ما هو إلا صورة لقدر تخضع له إرادة الإنسان التي لا حول لها ولا قوة .

ويتخذ هذا القدر مظاهر مختلفة من مسرحية إلى أخرى . فهو يمارس سلطانه من خلال قوة بشرية طاغية تمسك بخناق الضحية . فيبروس يضطهد أندروماك ، وبايزيد لعبة في يدى روجزان ، وتيتوس وبرينيس يخضعان لسلطان مجلس الشورى . وفي بعض الحالات يمارس القدر ضغوطه من خلال الشخصية نفسها ، عن طريق عاطفة عارمة تتحكم فيها . فهذا نيرون يحمل في دماثة جرثومة الجريمة . وقد يتعامل القدر مع الشخصية من خلال قوة خارقة تتحكم في الضحية : كأن تكون هذه القوة لعنة أصابت بعض الشخصيات ، أو عائلة بأكملها كاسرة « تيزيه » . وهذا ما يفسر ما تعاني منه « فيدر » من صراعات داخلية . وقد يتجلى القدر في صورة العناية الإلهية ذاتها التي أنزلت عقابها « بآثالي » في المسرحية التي تحمل هذا الاسم .

الانقطاع عن الكتابة :

بعد مسرحية « فيدر » انقطع راسين عن الكتابة للمسرح اثنتى عشرة سنة ، وتزامن هذا الصمت مع مجموعة من الأحداث المؤسفة التي تعرض لها راسين في عام ١٦٧٧ حينما نظمت حملة دعائية نجحت في إسقاط مسرحية « فيدر » أمام منافس لراسين كتب مسرحية في الموضوع نفسه . في تلك الأثناء أيضا تعرض راسين لصدمة عاطفية حينما قطعت ممثلته الأولى علاقتها به وكان يكن لها حبا كبيرا . كذلك أقحم راسين

شخصيا في قضية السموم التي شغلت الرأي العام في تلك الفترة ،
وكان ممن أشير إليها بأصبع الاتهام .

كل ذلك جعل راسين يراجع نفسه ، ويندم على تجاوزاته في مرحلة
شبابه ، مما جعله يحاول اصلاح علاقته بالقائمين على دير « بور روابال »
ويتقرب منهم .

ولعل السبب الأساسي لانسحاب راسين من الوسط المسرحي كان
قرار الملك بضمه الى لجنة المؤرخين الملكية مع الناقد المشهورة « بوالو » .
مما كان فرصة لتقوية اواصر الصداقة القديمة بين الرجلين . ولعل هذا
التكليف الجديد لم يترك لراسين فرصة من الوقت ليكتب للمسرح .

في ذلك العام وهو عام ١٦٧٧ ، دخل راسين مرحلة جديدة من
حياته ، فتزوج من سيدة فاضلة وأنجب منها سبعة أبناء نشأهم الوالد
تنشئة دينية .

كان لابد لكي يعود راسين للكتابة للمسرح مرة أخرى من تدخل
مدام هانتونون التي كانت تشرف على أحد الاديرة الخاصة بالفتيات ،
فطلبت من راسين أن يكتب مسرحية أخلاقية دينية ليس فيها دور للصب
المأطفي . فكتب راسين مسرحية « الصمت » التي قدمتها فتيات الدير
بنجاح كبير . بعد ذلك قدم راسين مسرحية من النوع نفسه بعنوان آتالي
تجمع بين الكورس القديم وتلعب فيها الموسيقى دورا مهما . ومن النقاد
من يرى أن هذه المسرحية هي أعظم ما كتب راسين .

ابتداء من عام ١٦٩١ ، دخل راسين مرحلة جديدة من حياته أقرب
الى حياة الاعتكاف . ولعل الخطابات التي كتبها في تلك الفترة لابنه « جان »
أكبر دليل على ذلك . فقد عكف راسين في خطباته لابنه على حثه على الأخذ
بأسباب الفضيلة والانصراف عن قراءة الروايات التافهة والاهتمام
بالقراءات النافعة ، وبخاصة الكتب الدينية والأخلاقية .

ومن ناحية أخرى توطدت علاقة راسين بدير « بور روابال » حتى
انه أوصى بدفن جثته داخل الدير .

Marivaux (1688- 1763)

ما ريفو

واسع الكوميديا

★ ولد ماريغو في باريس عام ١٦٨٨ ، وعاش فيها سنوات طفولته ، واستقر فيها نهائيا ابتداء من عام ١٧١١ .

كانت أم ماريغو شقيقة للمهندس الخاص بالتصوير الملكية وهو فنان واسع الثراء . كان يحكم تخصصه واتصاله بالباطل على علاقة بوجهاء القوم ورجال المال والاقتصاد . وبذلك يمكن القول بأن ماريغو قضى طفولة ناعمة يتقلب بين القصور والفنادق الممتازة . هذا بالإضافة الى حنان أم رقيقة الاحساس مما يفسر نوعة الطبع التي تميز بها ماريغو وما كان يشوبها من حس أنثوى . ومع كل فان الأمهات في مسرح ماريغو لا نجد فيهن الحنان ولا الاخلاص ولا التفاني ، وغير ذلك من المشاعر النبيلة التي كانت تتميز بها أمه وبخاصة في علاقتها به . بل نلاحظ أن مسرحية مثل لعبة الحب والمصادفة نجد فيها السيد أوجون تجسيدا للأب الطيب الذي يسهر على مصلحة أبنته . في حين أن المسرحية تخلو بالمرّة من دور الأم . ويرى علماء النفس في ذلك رأيا مخالفا ، فقد وجدوا في أم ماريغو رمزا لطهارة المرأة ونقاها التي ملأت طفولة ماريغو . فكانت بالنسبة له أو بمعنى أصح بالنسبة للاوعي عنده ، النموذج الذي صاغ منه جميع الفتيات والنساء الرقيقات اللاتي يحفل بهن عالمه الروائي والمسرحي، من أمثال ماريان وسيلفيا وآرمانت ، تلك المخلوقات المثاليات اللاتي نأخذنا بهن الشفقة إذ نراهن يتعرضن لمروجهن الأولى في معركة الحياة . كان ماريغو يحلم بأم صلبة لا تنال منها غوائل الأيام . وكان يعكس هذا الحلم مع تلك المخلوقات التي تملأ عالمه الابناعي ، أما أمه الحقيقية التي كانت تحتضنه في سنوات عمره الأولى بعيدا عن الأب الغائب ، فاننا نجدها ممثلة في شخص الأمهات المتبتنيات (بالتبني) اللاتي يتكررن بصورة لافتة في روايات ماريغو .

لم يكن من الغريب إذن أن يكون عالم ماريغو الخيالي في معظم أعماله ، عالما يوج بالجمال والرفقة والسعادة .

بعد هذه التجربة الأولى في باريس ، مر ماريغو بتجربة مختلفة تماما هي تجربته مع الريف ، حيث عاش الفتى ماريغو مع أبيه الذي عين مراقبا في مصلحة سك العملة . ولم تستمر الإقامة في الريف أكثر من اثنتي

عشرة سنة ، بما في ذلك الفترات الطويلة التي كانت تطلق فيها مصلحة العملة . ولكن هذه السنوات كانت هي الفترة التي تتيقظ فيها ملكة الملاحظة ويبدأ فيها الطفل بالاهتمام باكتشاف العالم الخارجي حوله في شغف وسعادة . وإذا كانت فترة الطفولة الأولى في باريس قد مهدت عند ماريغو لمشاعر الحنين المستقبلية ، فإن فترة المراهقة في أريف كانت مبدأاً لتاريخه وبهجته ومسوره .

في تلك الفترة قرأ ماريغو لعدد من الكتاب المشهورين من أمثال سكارون (Scarron) وسيرفانتيس (Cervantes) وسوريل (Sorel) ورايبله (Rabelais) ومارجيريت دي نافار (Marguerite de Navarre) كما قرأ قصص مونتلفان (Montalvan) ومسرحيات روترو (Rotrou) التراجيكميدية ، وإذا كانت هذه القراءات تدل على شيء فأنما تدل على موجة الرجوع الى قراءة كتاب الأدب الباروكي بالرغم من الانتصار الذي حققته الكلاسيكية وما تبعه من استقرار غير نهائي للمدرسة الجديدة .

ومما لا شك فيه أن ماريغو ، قبل أن يقرر الإقامة في باريس للدراسة في مدرسة القانون ، شعر بنوع من الانبهار أمام هذه المدينة الهائلة الحافلة باللغات والحريات . وبعد أن كان مجرد طالب عاجز يقيم في الريف ويقصد باريس من آن لآن ، استقر ماريغو في العاصمة كما أسلفنا . وقد أحبه حبا جما ، تلك المدينة التي كانت في نظره صورة مصغرة للعالم ، بكنائسها ومسارحها ومتنزهاتها ومكتباتها التي تجمع جميعا بالجمهير ، فكانت باريس مادة خصبة للباب الذي تخصص فيه في مجلة « المتفرج الفرنسي » وذلك قبل أن تكون مسرح الأحداث في أعماله الإبداعية فيما بعد .

في تلك الأثناء كان ماريغو قد بدأ يكتب بعض الأعمال الأدبية دون المستوى المطلوب ، ولم يفكر في نشرها . ومع أن العرف السائد في مطلع القرن الثامن عشر أن الأديب لا يمكن أن يعتمد على موهبته الإبداعية مصدرا لعيشه ، فلا بد وأن يلجأ الى الترجمة مثلا أو الى غيرها من أعمال التحرير ، غير أن ماريغو لم يفكر في تدبير أي مصدر آخر من مصادر الرزق ، بل انه أهمل أمر دراسته القانونية ثم قطعها في عام ١٧١٣ ، ولعل هذا القرار بإحراق جميع السفن جعل ماريغو يضاعف من عزمه وتصميمه ليصبح واحدا من أدياء العاصمة كما يثبت ذلك من خلال سلسلة الأعمال النقدية الساخرة في إطار الحركة الثقافية المعاصرة والتي كتبها في أعوام ١٧١٤ ، ١٧١٥ .

ومع أن ماريغو تمكن خلال عامين فقط من أن يحقق النجاح في مجال الرواية، إلا أنه نجح أيضا في شق طرق أخرى مختلفة من التعبير الفني، مثل المقالات الدورية والكوميديا النفسية على اثر وصول فرقة الممثلين الإيطاليين الجدد بدعوة من الوصي على عرش فرنسا في ذلك الوقت .

ومما يجدر ذكره في هذا الصدد أن قرار (ماريغو) بالتضحية بكل شيء في سبيل الأدب قد جعله يتورط في مشكلات مادية كان من الممكن أن تقضى على مواهبه الفنية .

باريس أو مدرسة المجتمع :

من فرط اندماجه في الحياة الباريسية اتقن ماريغو « علم القلب البشري » . فهو حينما استقر في باريس بصفة نهائية لم تكن سنه تسمح له بمعرفة الناس معرفة حقيقية . فمع أنه اجتمعت له الخبرة المزروجة : خبرة الطفولة التي تمثلت في حياة الترف ، ثم خبرة المراهقة التي تمثلت في حياة الريف ، إلا أنه لم يكن يدرك من هذا العلم (علم القلب البشري) إلا ما كان يطالعه في الكتب . في حين أن مثل هذا العلم لا يوجد في الكتب ، بل هو الذي يشرح لنا ما في الكتب ويؤهلنا للاستفادة منها ، على حد تعبير ماريغو نفسه الذي يضيف قائلا : « إن المجتمع هو المدرسة الحقيقية ، المدرسة المفتوحة دائما حيث كل انسان يدرس غيره من الناس كما يدرسه الآخرون أيضا ، حيث كل انسان طالب ومعلم في وقت واحد . هذه المدرسة تتمثل في العلاقات التي تجمع بيننا ، وبلا استثناء ، مما » .

وإذا كان ماريغو في طفولته قد شاهد النساء « قبل أن يعرفهن » . فهو قد اكتشف في باريس الكثير من صفات الجنس الآخر التي كان في حاجة الى معرفتها في أعماله الإبداعية . وفي باريس أيضا تردد ماريغو على الصالونات الأدبية التي كانت تقبها النساء المشهورات من أمثال مدام لامبير (Lambert) ومام تونسان (Tencin) التي ستكون خير صديق له بل وستمكنه من الانضمام عضوا في المجمع اللغوي ضد فولتير .

بالإضافة الى لقاءات الصالونات الأدبية كان هناك أيضا المقاهي التي اشتهر بها مطلع القرن الثامن عشر وبالذات مقهى لوران (Laurent)

ومقهي جرادو (Gradot) ومقهي بروكوب (Procope) . وهناك كان يلتقي كاتبنا بكوكبة من أدياء العصر وفلايفته مثل : لاموت (La Motte) وكريبيون الأب (Crepillon père) وفونونيل (Fontenelle) وبواندان (Boindin) وسان فوا (Saint-Foix) وسيسوران (Sourin) ودوكلو (Duclou) . في تلك المقاهي كانت تدور المناقشات الأدبية والدينية والسياسية . وكان ماريغو يشترك فيما يخوض فيه المجتمعون ليس بالكلام ولكن بالاستماع على حد قوله :

ويقودنا هذا الى حقيقة أخرى تتعلق بالسيرة الذاتية لماريغو . فمن المقرر بين النقاد أن ماريغو لم يتحدث عن نفسه كما نقل عنه قوله « لن أحاول أن أرسم صورة لنفسى » . ومن ثم كانت محاولات النقاد استنطاق النصوص التي تركها ماريغو لكي يتحدث عن كاتبها . ومن ثم ايضا كانت محاولات اللجوء الى شهادات الذين خالطوا ماريغو ، الا أنهم لم يشاهدوا منه الا ما أراد لهم أن يشاهدوه وما استطاعوا أن يشاهدوه . من هؤلاء وما أندروهم ، عضو مجمع اللغة الفرنسية الذي قام بالقاء كلمة الاستقبال ترحيبا بماريغو عضوا في الاكاديمية عام ١٧٤٣ . قال لانجيه دي جيرجي Languet de Gergy :

« ان ميمث تقديرونا لك ليس في أعمالك الابداعية بقدر ما هو فيما نجله فيك من حميد خصالك ، وطيبة قلبك ، ودماثة خلقك . »

« ان المجمع يحترم فيك قبل كل شيء الود الصادق والبشاشة وحسن الصنيع ، ويقل المعروف والبعد عن الضرور والادعاء ، وتلك الصفات التي يرقل فيها حب النفس ويتفنى عليها في حين أنها تؤذى الآخرين وتثير نفورهم » .

ومع اصداقائه من الطبقة الأرستقراطية الميسرة ومن البرجوازيين ومن المثقفين ، كان ماريغو يتفق في نقاط كثيرة . كما كان يشاركهم في مسراتهم وفي ترفهم وفي اخفهم بأسباب الهداية واستقلالهم في الرأي . بل ان ماريغو كان يشارك بعض هؤلاء في تشكيلهم وفي تشاؤمهم ، اما الاحاد الذي كان يجمع سرا بين كثيرين من هؤلاء الجلساء ، فكان ماريغو يرفض ان يتردى فيه مع المتردين .

ان من الخطأ أن ننظر الى ماريغو باعتباره مثالا لعصره وحسب . كان ماريغو يختلف عن معاصريه بما يتمتع به من روح الفكاهة الشعبية

وميله الى البساطة ورقة الشعور التي فهمها الآخرون. على أنها اعتزاز كبير بالنفس . كما أساءوا فهم طبيعة القلب الشديدة التي كان يتحلى بها هذا الكاتب مما جعله يمشى في شبه عزلة ، يعانى من سوء فهم المعاصرين له ، كما سيعانى من الازدراء الذى سيلاقيه من الجيل الذى سوف يليه ، ذلك الجيل الذى سيأخذ عنه الكثير من الأفكار والمعارف ، يعلم أو بدون علم . بل ان ماريغو كان يمهّد لفلسفة التنوير التى ميزت القرن الثامن عشر ، ولكن بروح مناهضة للفلسفة مما يفسر الموقف الهجومى الذى اتخذته فولتير ضد ماريغو وشعوره بنوع من الغيرة منه وبخاصة بعد انتصار ماريغو على فولتير فى معركة دخول المجمع اللغوى .

ماريغو والمسرح :

القارئ غير المتعمق قد يأخذ على ماريغو التخبّط أو التردد بين الأنواع المختلفة (صحافة ورواية ومسرح) . ولكن الحقيقة أنه طرق هذه الأنواع جميعا وفى وقت واحد ، ومارسها ممارسة المتكبر ، فنجدّه وهو فى قمة تمكنه من فن الرواية وبعد كتابة (حياة ماريان) يعود الى المسرح ويبرع فيه . كان ماريغو يحب دائما أن يوسع من آفاق إبداعه . بل ان المقالة الصحفية والرواية والمسرحية التى سطرها كانت كلها أشكالا جديدة .

فهو لم يكن صحفيا ولا روائيا ولا كاتباً مسرحيا لأنه طبق قوانين هذا الفن أو ذاك ، و إنما كان مبدعا فى هذه المجالات جميعا .

وإذا كان ماريغو الكاتب المسرحي هو الذى يهمنا فى هذه الدراسة . فلنبدا بمعرفة مفهوم المسرح عنده : ان ماريغو يرى أن المسرح « حضور حقيقي » و « حركة آنية » و « مشهد فوري » . والتجربة المسرحية أو الممارسة المسرحية هي بالنسبة للكاتب « التقاط لغة الروح الانسانية المتوقدة فى نهابة مطاف آلامها » وهى أيضا « سبر وتسجيل للمسرى الصامت الذى يتقدم فيه الشعور ، وتهينة اللحظات التى تقدم فيها العاطفة للانسان معارف مفاجئة » خارج « النظام المادى للعقل » هذا المفهوم للتجربة المسرحية ، بالنسبة لماريغو يتفق تماما ومفهوم معين للطاقت البشرية يقول بأن الانسان خلق بحيث ان كل ما لديه مسخر لخدمته ، وهو يكشف نفسه ويسير أغوارها عن طريق الآخر ، وبفضل الآخر .

لتحديد نوع المسرحيات التى كتبها ماريغو يمكن أن نعود الى كلمة « دراما » التى استعملها (دأ لومير) فى القرن الثامن عشر . وهى كلمة

« محايدة » بين التراجيديا والكوميديا . كذلك يمكن أن نرجع في تحديد هذا النوع الى معيار الخاتمة في المسرحيات والذي يقضى بان الكوميديا هي التي تنتهي نهاية سعيدة وبذلك يكون النوع الذي تخصص فيه ماريغو هو النوع الكوميدي . والنهاية السعيدة عند ماريغو هي الاتفاق والزواج بعد التجربة التي خرج منها كل من الأنا والآخر وهو على ثقة من أن الآخر يحبه .

وكما حاول دا لومبير تحديد النوع المسرحي الذي يكتبه ماريغو فقد حاول أيضا أن يجعل لمسرحياته قاسما مشتركا يجمع بينهما هو كما يطلق عليه « مفاجأة الحب » فالمسرحية عند ماريغو تبدأ بعملية تعارف ثم ينوع من المتابعة تفوق فيها الشخص من حالة المزوجة الى حالة الزواج . هذه المتابعة يمكن أن تطلق عليها عند ماريغو لفظ الامتحان بمعناه المولوجي والنفسى (امتحان النفس) بمعنى الابتلاء والتمحيص ، وهو المعنى الدينى أيضا . هذا هو مسرح ماريغو .

طقس يقوم على ازدواجية الشخص (العشاق) وتكرها بوسائل مختلفة (تنكر في الجنس من ذكر لأنثى أو العكس ، أو في الوضع الاجتماعى ، أو باقنعة على الوجوه والخطط بين الهويات) وفي نهاية الطقس تسلم المسرحية الشخص للمشاهد النهائي الذى يتم فيه التعرف ، أى تأكد الشخصين تماما من أنهما هما فعلا اللذان وقع عليهما اختيار الحب وخص كلا منهما بالآخر وذلك على مشهد من الأهل (طبقا للعرف الاجتماعى) الذين يباركون القران ويحتفلون بقبول العروسين عضوين صالحين عاملين متمتعين بكامل الأهلية للحياة الاجتماعية .

وكما مارس ماريغو أنواعا أدبية مختلفة فإن مسرحه أيضا لم يقتصر على نوع واحد من المسرحيات، بل أن كوميدياته لا تنحصر في نوع معين من الكوميديا فهو يكتب الكوميديا البطولية والرومانسية مثل (الأمير المتكرر) و (انتصار الحب) والكوميديا الاسطورية مثل (انتصار بلوتس) ، وكوميديا المآذات مثل (مدرسة الأمهات) و (وريث القرية) ، ويكتب أيضا الكوميديا ذات الهدف الاجتماعى والفلسفى مثل (جزيرة المبيد) و (جزيرة العقل) و (المستعمرة) ، ويكتب الكوميديا العاطفية الأخلاقية مثل مسرحية (الأم الكتوم) و (الزوجة الوفية) . ومع ذلك فإن ماريغو يميل ميلا شديدا الى التصوير النفسى لماطفة الحب ، فهو يبرع فى تصوير هذه الماطفة حينما تفزو القلوب ، ومن ثم كان ما يأخذه عليه

البعض من أنه يعالج دائما موضوعا واحدا هو « مفاجأة الحب » مع تنوعات بسيطة . وفي ذلك يقول ماريغو : « أنا أراقب وافتش في جميع جيوب القلوب التي يمكن أن يختفي فيها الحب حينما لا يريد الإفصاح عن نفسه . وكل مسرحية من مسرحياتي تقوم باخراج هذا الحب من احد هذه الجيوب . فتارة يكون الحب مجهولا من العاشقين ، وتارة يشعر الإنسان بهذا الحب ولكن يحاول كل منهما اخفاءه عن الآخر ، وتارة يكون الحب خجولا لا يجرؤ على الاعلان عن نفسه . وتارة يكون الحب مشكوكا في أمره ، لم يكتمل ، يرقبه العاشقان وهو يتحرك بين ضلوعهما قبل أن يتحركا له حرية الانطلاق . »

الحب وحب الذات أو عزة النفس :

والعقبة التي تقف عائقا للحب عند ماريغو ، ليست عقبة خارجية ، كما هي الحال عند مولير . كما أنها ليست عقبة كاداء يستحيل التغلب عليها كما هي حال راسين في مسرحياته . ان العاشقين في مسرح ماريغو ، بسبب بعض المعتقدات البالية أو بسبب فشل سابق في تجربة حب ، أو بسبب ليس معين أو خطأ ، غير ذلك من الأسباب التي تدور في اطار حب الذات أو عزة النفس ، يرفضون الاعتراف لأنفسهم وللآخرين بأنهم يحبون . فهم يلجئون الى العقل كملجأ لهم وملأذ . غير أن العقل ليس هو الموكل بأمور الحب الذي يسخر من مزاعمهم وإدعائهم ويقودهم الى حيث يريد على الرغم من أكاذيبهم البهضاء . ففي مسرحية (الاعترافات الزائفة) ترفض (مدام أرمانت) الاعتراف بأنها تحب (دورانت) مدير أعمالها ، إلا أن الخادم الذي يدبر دفة الأمور ، يضطرها الى ذلك بفضل حيله الماكرة . ذلك أن مسرحيات ماريغو دائما تعتمد على لعبة معينة أو تمثيلية مصنوعة ، ولكنها على درجة كبيرة من البقة والمهارة . فبعد المناهات التي يضطروهم الحب الى ولوجها ، تكون النهاية السعيدة المتمثلة في انتصار الحب . وهي نهاية لا يشك فيها المتفرج طوال العرض .

تمحيص الأنا والآخر :

ان مسرح ماريغو يمد البوتقة أو المختبر الذي يتم فيه تمحيص الأنا والآخر . والوصول الى معرفة الأنا أو اكتشافها بمحض « المصادفة » وعن طريق الاحتكاك بالآخر ، نعمة كبرى لم تكن في الحسبان ، يحصل عليها

«الأنثى دون أن يسمى إليها • تغمره بسعادة فاقصة لا يشوبها صلف ولا غرور ، لمرجة أنه ينظر الى نفسه فى المرآة كأنه ينظر الى صديق حميم ظريف يتبادلان البتحة فى مرح وحبور •

ولو أن كل إنسان ترك نفسه على سجيته بلا قناع ، لما كان للخداغ ولا للفش سبيل فى علاقات البشر • ان ماريو يحلم بعالم جديد تغمره نفوس أشبه بالأطفال الذين نشأوا بمعزل عن عالمنا هذا ، لا يقول فيه الانسان ولا يكتب الا ما يشعر به فعلا •

هذا ما يحدث مع شخوص اليوميات التى كتبها ماريو تحت عناوين مختلفة ، وهذا ما يحدث مع ماريان فى الرواية التى كتبها بعنوان (حياة ماريان) • ان جميع هؤلاء الشخوص يسجلون أفكارهم « كما تعرض لهم » حتى أنهم ليمبرون عن دهشتهم من تسلسلها وتدققها :

« اننى لفى دهشة مما بدر عنى قبل قليل • لم أكن أريد أن أقول منه كلمة واحدة ، ولكننى وجدت نفسى أنزلق اليه انزلاقا كما هى العادة دون أن أدري » •

وهم يرفضون اعتبار أنفسهم مؤلفين • فهم يكتبون للكتابة وحسب • ونموذجهم الوحيد هو الطبيعة • بل انهم لا يحاولون تقليدها عامدين ، وانما هم يتركون الحبل على الغارب لسيل الأفكار فى تدفقها الطبيعى • وعلى شاكلة عناصر الطبيعة من جبال وأنهار وأشجار ، المبتوثة فيها بلا ترتيب أو تصنيف أو نظام بالمفهوم البشرى ، ولكن تحكمها فوضى جميلة ، على شاكلة الطبيعة يعمل ماريو وتعمل شخوصه •

وبالمثل ليست هناك فضيلة الا الفضيلة الفطرية الطبيعية البعيدة عن الرياء والنفاق • وان الحاجة المسيسة التى يشعر بها الناس فى عالم اليوم الى الفطرة والطبيعة والبعد عن الصنعة والزيف • لا كبر دليل على مدى ما يتفشى بين الناس من غش وخداغ ، حتى حينما يعتقدون كل الاعتقاد أنهم صادقون ، فما أسهل أن يتنصل الانسان من مسؤوليته عما صدر عنه من قول أو فكر أو شعور ، بدعوى أن الظروف الجأته الى مثل هذا التصرف الذى لم يكن يخطر له على بال • وهذه سيلفيا تبرر مثل هذا الموقف :

« سيلفيا : كنت أحب أركاكان ، اليس كذلك ؟

فلامينيا : كان يبدو لي ذلك .

سيلفيا : حسنا ، اعتقد الآن أنني أصبحت لا أحبه .

فلامينيا : لا بأس .

سيلفيا : اذا كان في ذلك بأس ، فماذا أصنع ؟ حينما أحبته كان حبه قد تفشاني . والآن قد أصبحت لا أحبه . فهو حب ولى ومضى : جاء دون أن يكون لي رأى في ذلك ، وبالمثل ولى ومضى ، فلا اعتقد أنني ملامة في ذلك .

وباسم الصراحة أيضا ، يمكن للإنسان أن يتعلل أيضا بعدم الالتزام والانتقال من نزوة الى نزوة .

« حسنا . ان هذا القلب الذى يخون العهد حينما يعطى ألف عهد ، فهو يؤدي عمله ، وحينما يخون ألف عهد ، فهو يؤدي عمله أيضا . انه يتصرف كما تقوده حركاته ، ولا يملك غير ذلك » .

ان في الطبيعة غريزة تعمل دائما على تزييفها ، هي حب الذات او عزة النفس . الذى سرعان ما يتحرك بمجرد أن يشعر الانسان انه يتمتع بشيء ما يميزه عن غيره . ان الطفل الذى ما تزال تسكن فيه براءة الانسانية وطهارتها وتقاؤها ، ما أن يكتشف انه يتمتع بشيء من هذا القبيل يأخذه الإعجاب بنفسه ويستولى عليه فرحة غامرة ساذجة ، لكنها تكون نذيرا بظهور جميع مظاهر الأنانية وحب الذات والرجسية :

« ايجليه : عجباً ! أهذا وجهى أنا ؟

كاريز : طبعا .

ايجليه : ولكن ، اتعرف انه جميل جدا ، رائع للغاية ؟ ليتنى عرفت ذلك قبل الآن .

كاريز : صحيح أنك جميلة .

ايجليه : جميلة ، بل رائعة . ان هذا الكشف يفررنى بالفرحة (تواصلت لتطلع في المرأة) جميع هذه اللامع تبهرنى (...) لابد وانكما استمتعتما كثيرا بالنظر الى . أنت ومصرو . ساقضى حياتى أتأمل صورتى ، لشد ما سأحب نفسى من الآن » .

ان السعادة الغامرة التي تنجم عن هذا الكشف المفاجيء لا تلبث أن يتحول الى ألوان من المتع يولدها ايتار الذات والرغبة في فتنة الآخر وحب السيطرة عليه . فالفتنة ايجليه التي مرت بهذه التجربة في الحوار السابق ، ستصبح حينها تكبر الغندورة التي تحاول أن تلفت الأنظار لجمالها في يوميات (المتفرج الفرنسي) وتتأمل ملامحها في المرأة . غير أن المتعة التي تولدها فتنة الآخر ، لا تقف عند حد معين ، فهي لا تشبع أبدا . وهي دائسا في حاجة الى التجدد . والى الدعم عن طريق التجارب التي لا تنتهى ، كأننا أى فتور أو أى توقف يصيب القلب بالملل أو السأم الذى يرهقه ولا يكاد يطيقه .

هذه النشوة الكبرى التي يولدها حب الذات أو عزة النفس ، هي شعور خادع . انها تذكرنا بما يقع (لدون جوان) في مسرحية مولير ، الذى يريد أن يضاعف غزواته الفرامية ويبسط سلطانه فى العالم أجمع . كذلك فان هذه النشوة لا أساس لها من الواقع فهي مجرد دوامة من الألفاظ ، ابداع خرج من بنات الفكر لا يلبث أن يتبخر عند أول نبض حقيقي يحرك القلب . ان متع « الغندورة » محسوبة مقننة ، وهي تكيلها بمقدار وتمدها اعدادا . ولا تتورط فى أى انفعالات طاغية . وهي « تتمتع مع الرغبة » و « تتوجع دون ما ألم فاجع » . تحتاط للمحافظة على قلبها وتحسينه بقدر ما تبذل لغزو قلوب العاشقين . واذا كنا نحن لا نعرف حقيقتنا الا من خلال شعورنا ، فهي تعرف حقيقتها بالنظر والعقل وحده . وهي تخشى أن تتعرض لمفاجأة من « مفاجآت الحب » تكون أشد وقعا من غيرها فتجملها تغفل عن حرصها وانتباهها .

التجربة والجرح :

ان ما تكشفه التجربة كان موجودا مسبقا فى الأنا ، باعتباره قدره أو مقدره ، بل هو جزء لا يتجزأ من الانسان ، أما باعتباره شعورا معاشا ، فهو جديد وهو أسلوب حياة طارئ سحر فائق ، يزول الأنا أو يدفعه فى اتجاه لم يكن يعرف عنه شيئا . فبعد التجربة يصبح الانسان غير الذى كان . غير أن هذا الجديد جاءه من الأنا ذاته . ان ماريغو يؤمن تماما أن كل انسان صالِح لأن يصبح على أية صورة تقريبا . فالنفس البشرية تتمتع بنوع من المرونة والقابلية للتشكل أو الجبل ، لان كل انسان لديه جميع الاستعدادات المادية والعنوية والفكرية الموجودة فى الجنس البشرى بعامه .

« ما من انسان ، يوصفه مخلوقا بشريا ، لا يشارك في الصفات الموجودة في غيره من الناس » .

ان تفرد الانسان او اختلافه عن غيره لا يكمن في وجود صفات معينة لا توجد في غيره ، وانما يكمن الاختلاف في « الجرعة » التي عنده من هذه الصفات وفي « التشكيل » الفريدة التي عنده من صفات عامة موجودة لدى الجميع . ويقول ماريغو في ذلك « نحن نولد مهينين لكل شيء » ويقول كذلك « كل انسان يشبه الجميع وهو لا يشبه الا نفسه » .

واذا كان القدر هو الذي يهيئ المناسبة او الظروف لتفجير هذا التفرد، فان هذا القدر عند ماريغو يعرف بالمصادفة فهي التي تهين لنا الظروف لدخول التجربة . وهي ليست كاشفة وحسب وانما هي أيضا تشكل وتصوغ أنماطا تختلف وتباين .

هو قلبي كان يمتحن قلبك :

لما كان في الطبيعة « مألها وما عليها » فلا سبيل للتعامل معها وتامل افاعيلها الا كما يفعل المتفرج المحايد . ومن ثم كان هجوم ماريغو على النفاق والمنافقين ، وحضه على الضيق والصراحة ودعوة كل انسان بان يكون طبيعيا مع الانا الآخر كأنما كل منا يحمل بين جنبيه طبيعة بكرأ أصيلة ، يضم في صدره حقيقة سترتها وأخفتها أعراف المجتمع وتقاليدهم بالإضافة الى ميل للكذب لا سبيل الى مقاومته . فمن الطبيعي أن يكون الانسان متصنعا . ولكن التعارض بين الحقيقة والتصنع قائم لا سبيل الى انكاره ؛ ففي بعض الاحيان يجد الانا نفسه في مواجهة ظروف تكشف له عن حقيقة « آخر » كان يجهل حقيقته حتى تلك اللحظة . وهذا هو الامتحان الأكبر . وهذا هو الأساس الرمزي الذي يقيم عليه ماريغو فلسفته ورغبته في استجلاء حقيقة الآخر ، في اخراجه « من قوقته » .

وجميع من تعرضوا لسيرة حياة ماريغو يؤيدون الجادة التي وقعت له في مطلع شبابه ، حينما أحب فتاة جميلة كان يعتقد أنها تجهل أنها جميلة ، ولكنه فاجأها ذات يوم ، أمام المرأة . تردد الأوضاع التي اتخذتها ملامح وجهها أثناء لقاءهما الأخير :

« تبين لي أن حركات وجهها ، التي ظننت أنها تلقائية وطبيعية ، لم تكن سوى حيل مأكرة في جمبتها .. تعلمتها وتدربت عليها كما تتدرب

على عزف لحن موسيقى . ولقد شعرت بالفزع مما كنت سأعرض له من الخطر اذا انا لم أكتشف ذلك واستمر اعتقادي الساذج في خداعها . كنت اظن انها طبيعية . وقد أحببتها على هذا الأساس . بحيث ان حبي أصبح كان لم يكن ، وعلى حين فجأة ، كأنه كان حبا مشروطا .

وبما أن النساء جميعا راغبات متمنعات ، وبما أن الرجال جميعا مخادعون ، أصبح من الواجب اذن أن تأخذ الحذر . حتى الانسان الصادق ينبغي أن يسلم بأن الآخر لا يثق به .

« انني أصفح عن أي انسان يخشى أن يثق بي ويقول في نفسه وهو يتفحصني : « يبدو لي أنه انسان صادق ، ولكنني قد اكون مخدوعا ، (...) ان الناس يتزيفون لدرجة أنه ليس فيهم من هو موضع ثقة » .

واذا كان علم الثقة هذا يساعد الأنا على « استيضاح حقيقة الآخر » ، فانه من ناحية أخرى يولد الثقة المتبادلة معه . وينعد من الضلال الأنا الذي انخدع في نفسه وانخدع في الآخر . فعل النقيض من الامتحان الذي تفرضه الحياة والمصادفة ، فان الامتحان الذي يقوم على الوعي والارادة يبعث الثقة والطمأنينة في الأنا نفسه (الذي يؤدي الامتحان) وفي الآخر نفسه (الذي يضع الامتحان) يؤكد ذلك النهايات في جميع المسرحيات التي تقوم على مثل هذا الامتحان . فهي تسمى لانقاذ شخص آخر حبيب من التردى في مصير لا يستحقه ، وفي الوقت نفسه تحمي الأنا من الوقوع في برائن خدعة يحكيها الآخر . وبمعنى أوضح فان الممنحن أو واضع الامتحان يجبر صاحبه على بذل أقصى جهده ، ويكل كيانه ، في السعي لتحقيق سعادته ، دون أي ليس أو سوء تفاهم معه . وبذلك يصيب الامتحان في النهاية كأنه « دليل حب » . وهذا ما تقرره سيلفيا ويدركه دورانت في نهاية مسرحية (لعبة الحب والمصادفة) :

[سيلفيا : انت تحبني ، ما كنت لأشك في ذلك ، ولكنك بدورك تأمل ما صنعت به بقلبك برقة شمعوري التي حاولت بها الحصول عليه (...) .

دورانت : لا أستطيع أن أعبر لك عن مدى سعادتي . غير أن أكثر ما يسعدني هو ما قمت لك من « أدلة » على رقة شعوري نحوك] .

وهو أيضا ما تقوله نهاية مسرحية (السيد الذي عاد الى رشده) :

[هورتيس : لا تنس الظن بى بسبب ما حدث : لقد رفضت ان اعطيك يدى - واعرضت عنك - والحقيقة انه لم يكن هناك درة من الصديق فى كل ذلك ، كل ما هناك ان قلبى هو الذى كان يمتحن قلبك - وانت مدين بكل شئ لمعطيتى نحوك - كنت اريد ان اسلم نفسى لها - كنت اريد ان يطاوعنى عقلى وان ترضى غورى - عليك الآن ان تحكم على ما فعلت بقلبك من خلال ما بذلته للحصول منه على رقة شعوره الكاملة نحوى] .

ومن الطبيعى ان كل ما يتعرض له الآخر أو البسحية من معاناته .. خلال تجربة الامتحان ، لا يلبث ان يطويه النسيان فى النهاية ويتحول الى سعادة غامرة . ولا يكفى تبديد الشك فى شعور الآخر وقويته بما نضمه امامه من عقبات ، وانما لابد من تخلص هذا الشعور من كل ما من شأنه ان يسممه . وفى ذلك يقول أحد الشخصوس مخاطباً الآخر « لن تحببني هذا الحب الكبير الا لانك افضتني بفضا شديدا » وهو ما تعبر عنه العامة بالمثل السائر « ما محبة الا بعد عداوة » . كذلك فان معرفة الانا حق المعرفة بفضل الامتحان للذي نتعرض له يتيح الفرصة لاختيار اوفق . وفى ذلك أيضا يقول أحد الشخصوس : « ليس هناك أخطر من صديق جاهل ولا أفضل من عدو عاقل » وهو أيضا ما يؤيده المثل الشائع « عدو عاقل خير من صديق مجنون » . وأفضل من ذلك ألف مرة صديق عاقل عليم بما يمكن ان يخشاه من نفسه . وكلما قسا الامتحان ازداد الشعور الرقيق الذي يتمخض عنه . بل ان الحب عند ماريكو لا يكون قويا حصينا الا بعد ان يتعرض طواعية واختيارا لنار البقضاء ، واذا لم يتم اختياره وتفضيله ، عن وعى وادراك ، على هذه البقضاء .

الجديد فى مسرح ماريكو :

كان ماريكو يعلن دائما انه يفضل ان يكون فى مؤخرة المجددين على ان يكون فى مقدمة المقلدين . وكان يردد عبارته الشهيرة : « أفضل ان اشغل آخر مقعد بين مجموعة الكتاب المبدعين القليلة على ان ازهو بجلوسى فى الصف الأول بين قطيع القردة المقلدين » .

اول ما يحق لماريكو ان يفخر به بين كتاب الكوميديا فى عصره ، وأول سمات التجديد عنده انه كان الوحيد تقريبا الذى تخلص من التأثير الطاغى لموليير ، ذلك التأثير الذى لم يكده ينجو منه أحد ممن جاءوا

بعينه . من كتاب الكوميديا . لم يلجأ ماريغو ، كما فعل مولير في مطلع حياته الغنيب ، الى نوع الفارس وأساليبه . حتى شخصيه (ارلو لان) الحام المهرج المعروف في الكوميديا الايطالية ، أضفى عليها ماريغو بعض اللمسات التي خفت من غلواتها ومبالغاتها التي تثير السخرية والتي حافظ عليها مولير . كذلك فإن الضحك في مسرحيات ماريغو لا يتفرج على حساب الابطال ، كما هو الحال عند مولير ، وإنما على حساب الشخصيات الثانوية . ومن وجوه الاختلاف أيضا عن مولير ، أن ماريغو لم يعالج في مسرحه العادات والأعراف المعاصرة كما فعل مولير الذي تجرأ أحداث روايته في جو واقعي معاصر ، بل لجأ ماريغو الى الفانتازيا على شاكلة شكسبير . وهو يذكرنا بلوحات الفنان (فاتو) التي هي اقرب الى عالم الخيال والأحلام . وشخصه اقرب ما تكون الى أنماط المسرح الايطالي التقليدية : فالمسرحية عنده تتألف من شخص هـم في الأغلب فتى وفتاة من عليـة القوم وخادم وخادمة ثم أب طيب أو أم متسلطة . وماريغو لا يصور لنا ، على شاكلة مولير ، الإنسان بصفة عامة وإنما هو يصور الحب بوجوهه المختلفة وأسبابه المتفاوتة . وهو لا يعرض علينا إنسانا تسيطر عليه رذيلة أو عاطفة قاهرة : لكنه يكشف لنا النفوس البشرية وهي تتحول من حال الى حال أثناء مرورها بإحدى الأزمات التي تحاول جاهدة التغلب عليها ، وهي أزمة الحب . ومن ثم فنحن في مسرح ماريغو أمام حالات ولسنا أمام طبائع كوميديا النماذج البشرية ، كما هو الحال عند مولير : فابطال ماريغو لا تميزهم أية رذيلة أو خصلة ذميمة تسيطر عليهم وتنفذ الى الضحك منهم . إن الطريف عند ماريغو وأبطاله هو الجدال الشاق الذي يقوم على خدعة ما ومع ذلك فهو جدال صادق : وبذلك يكون ماريغو أبعد كتساب الكوميديا جميعا عن التأثير بمولير ومفهومه للكوميديا .

وليس من الغريب إذن أن يذكرنا ماريغو براسين بسبب تعمقه ودقته في تحليل عاطفة الحب . فهو على شاكلة راسين ، يعرف جميع الحيل التي يلجأ اليها منطق الحب ونزعة العاطفة التي لا تقاوم . وهو على شاكلة راسين أيضا أستاذ في التحليل النفسي للمرأة ولكنه يعرف كيف يتوقف عند النقطة التي يمكن أن يتحول فيها الحب الى مأساة ، كما أنه يجلو الدقائق التي يقف دونها راسين ويكتفى بالتلميح اليها .

لكنه يختلف عن راسين الذي يصور استبداد العاطفة بالإنسان وإفانيها فيه في مواجهة عقبة حقيقية لا طاقة له بالتغلب عليها . فالعقبة عند ماريغو ، وهو ما يتفق مع النوع الكوميدي ، عقبة وهمية ، عابرة

تمتحن الشخصية الى حين ، دون أن تحطمها أو تعرضها للخطر . ففي أغلب الأحيان تتمثل العقبة في اعتقاد خاطئ أو تجربة سابقة فاشلة تجعل البطلة في مسرحية (لعبة الحب والمصاوفة) تتخوف من الزواج وتتردد في الاقدام على التجربة . وقد تكون العقبة في شكل داء الشك الطبيعى كما هى الحال فى مسرحية (الامتحان) وقد تتمثل العقبة فى خجل طبيعى فى الشخصية وتردها . وفى أحيان كثيرة يغلق الشخص أنفسم العقبة ويلجئون الى التصنع ، التنكر . وذلك لدراسة مشاعر الطرف الآخر واختبارها . ومهما كان الأمر ، فإن المتفرج لا يشعر بأى نوع من القلق أو الجزع على مصير الشخص ، بل هو متأكد تماما أن الغموض سيزول وأن الخطأ سيتم اصلاحه ، وأن سوء الفهم سينبذ . لذلك فإن المتفرج يظل على ابتسامته وتفاؤله حتى لو سالت بعض النصوص . فالنهاية دائما سعيدة كما يتوقعها الجميع . وتتجلى عظمة الكاتب فى شغل مساحة العرض واهتمام المتفرج عن طريق التحليل النفسى الرائع والاحاديث المشوقة .

ومع ذلك فإن هاريفو دون قوة راسين وقوة مولير ، ولكنه فى النوع المسرحى الذى يمارسه ليس له نظير ولا ند ، ويمكن تحديد الإطار الخاص الذى يتميز به مسرح هاريفو فى المزج بين الحقيقة النفسية للشخص وجو الفانتازيا . هذا بالإضافة الى الخصائص اللغوية التى ينفرد بها هذا المسرح ، بحيث أصبح هناك ما يعرف فى اللغة بخاصة وفى المسرح بعامية بأسلوب هاريفو أو « الماريفورية » .

ويتلخص هذا الأسلوب فى دقة التحليل النفسى ودقة الاستعمالات اللغوية . بحيث ينبغى على المتفرج أن يكون حسانا ومدركا لأقل الاختلافات فى الألفاظ ولأقل تباين فى اللهجة . فالسادة يتكلمون لغة الصالونات الأدبية ، فى حين يتكلم الخدم لغة تذكرونا بالمدقة التى تثير السخرية . غير أن الماريفورية ليست بأى حال تصنعا ولا افتعالا ، لأنها لا تقتصر على الأسلوب وحده ، وقد أدرك ذلك الكاتب « ديلرو » فى وصفه للكاتب الذين ينتمى اليهم هاريفو : « ان المواقف التى يبدعونها ، والفروق الدقيقة التى يلاحظونها فى النماذج البشرية ، وصلق التصوير الذى يقومون به ، كل ذلك ينأى بهم عن طرائق الكلام العادية . ويجعلهم يستصلون صيغا رائعة بشرط يمنهم عن الغموض والحذقة » .

مسرحية (لعبة الحب والمصادقة)

المصادر :

موضوع الخادم الذى يتنكر فى شخصية سيده ليفازل فتاة من الطبقة البرجوازية ليس بالموضوع الجديد . ولعل أشهر من عالجه هو (موليير) فى مسرحيته المعروفة **المتحذلقات** ، وفى المسرحية يوقع الخادم ماسكاراي فى حباله متحذلقين ساذجين زاعما أنه وجيه مثقف . غير أن ماسكاراي يدرك تماما أنه يمثل ، فى حين أن التمثيل بالنسبة لارلوكان ينقلب جدا .

أما موضوع التنكر بشكل عام فمن الصعب أن نحصى جميع من عالجه فى المسرح . ولعل أشهرهم بالترتيب الزمنى (أورنيغال) فى مسرحيته **ارلوكان وجيها ومباردا مزعوما رغم أنه** ، ثم (لوساج) فى **كريسبان منافسا لسيدة** ، ثم (لوجران) فى مسرحيته **الاختبار المتبادل** وهى ليست المسرحية الوحيدة التى تقوم على التنكر لهذا الكاتب . ثم هناك مسرحية **الصورة** لكاتبها (بوشان Beuchains) حيث البطلة واسمها (سيلفيا) أيضا تتنكر فى شخصية خادمها لكى تنفر خطيبها . وإذا كانت الحكمة فى هذه المسرحية مختلفة فهى فى مسرحية **العاشقين المتكررين** لصاحبها (اونيون Annillon) قريبة جدا من لعبة الحب والمصادقة بحيث يمكن مقارنة المشهد الثامن من الفصل الثانى بالمشهد السابع من الفصل الثانى من لعبة الحب والمصادقة . وهكذا فمن الواضح أن (لعبة الحب والمصادقة) هى نهاية مطاف سلسلة طويلة من كوميديات الحكمة . بل اننا لنجد فى أعمال ماريفو نفسها التى سبقت لعبة الحب والمصادقة بعض المسرحيات التى تقوم أيضا على التنكر مثل **التقلب المزدوج** ، **والأمير المتنكر والخادمة الزائفة والنهاية غير المتوقعة** و**جزيرة العبيد** . وبذلك يكون موضوع التنكر فى مسرح ماريفو ليس جديدا بل هو موضوع له نصيب كبير فى هذا المسرح .

تحليل المسرحية

الفصل الأول : اللعبة ومفاجئتها :

والد الفتاة (سيلفيا) السيد (أوجون) ، ووالد الفتى (دورانت) صديقان يتفقان على تزويج ابنة الأول لابن الثانى . يرفع الستار عن (سيلفيا) وخادمتها (ليزيت) فى حوار حول خبر حضور خطيبها

المقترح دورانت • وتبلى (سيلفيا) قلقها من هذا الزواج ، لأنها لا تعرف القادم ، وبخاصة أن الزواج يتم بالطريقة التقليدية واتفاق الأهل دون إتاحة الفرصة للشاين للتعارف • وتفرض (سيلفيا) على (ليزيت) أمثلة لبعض صديقاتها اللاتي لم يوفقن في زواجهن ويعانين من طبع أزواجهن عن الرغم من المظاهر التي تقول عكس ذلك •

وحيثما يعلم والد سيلفيا يتخوف ابنته وعدم اطمئنانه ، يسمح لها بالتفكير في زى الخادمة لتتمكن بكل حرية من دراسة شخصية الخاطيب القادم (دورانت) • ثم يطلع الأب ابنه (ماريو) على هذا السر ويقرأ عليه رسالة وصلته من والد الخاطيب (دورانت) يخبره فيها أن ابنه (دورانت) سيحضر متذكرا هو أيضا في زى خادمه (أولوكان) الذي سيقوم بدور سيده ، وذلك للأسباب نفسها التي تنكرت من أجلها سيلفيا • ولكن والد سيلفيا السيد (أورجون) وشقيقها (ماريو) يخفيان أمر تنكر (دورانت) عن (سيلفيا) • وهكذا يصبح كل من (دورانت) و (سيلفيا) في موقف واحد ، وما على الأهل الا ترك الأمور تسير على هواها •

وتظهر (سيلفيا) في زى الخادمة على أمل أن توقع في حبها السيد القادم الذي يصل تحت اسم (بورجينيون) الخادم ليجد أسرة (أورجون) مجتمعة •

وهنا يجب على الأب (أورجون) والشقيق (ماريو) أن يذكرنا كلا من (سيلفيا) و (دورانت) ، طبعاً كل على انفراد ، بالدور الذي يمثله كل منهما وينفر منه بطبيعته • بل أن (ماريو) يدخل في اللعبة ويتظاهر بأنه يحب الخادمة المزيفة أي (سيلفيا) الحقيقية وهي شقيقته حتى يلهب مشاعر الخادم المزيف أي (دورانت) الحقيقي • وينفرد (دورانت) و (سيلفيا) وهما في دور الخدم ، فتختلط عليهما مشاعر الضيق والخلج بالاندهاش ، والخوف من الاستماع لحديث خادم معجب والاعتماد الذي يوليه كل منهما لحديث الآخر وإطرائه • ومع كل مان سيلفيا تحاول أن تنهى المحادثة وهي تلقى باللائمة على نفسها لاستماعها لحديث خادم •

ويصل الخادم (أولوكان) الذي يقوم بدور السيد المحدث بطريقة كاريكاتورية وتأخذ المبهشة (سيلفيا) من غرابة القدر في توزيع الأدوار • وفي الوقت نفسه يحس (دورانت) بالضيق ويستولى عليه

شعور بالفجر الذي لا يدري له مصيرا • ولكنه لا يملك نفسه من التسلخ لتوبيخ (ألولكان) على تبسطه الشديد وسوقيته •

ويصل السيد (أورجون) فجأة في الوقت المناسب ليستقبل (ألولكان) بلا أى اندهاش من تصرفاته (فهو يعرف حقيقته) وتستمر اللعبة •

الفصل الثاني : مهمة صعبة أمام (دورانت) و (سيلفيا) :

ويجرى كل شئ كما هو متوقع بالنسبة للسيد (أورجون) ، وهو في موقع المتفرج العالم بيوطن الأمور • أما الشخصوس الآخرون فتزداد دهشتهم مع تقدم الأحداث • وهذه (ليزيت) تتخطر سيدها السيد (أورجون) بحب (دورانت) لها ، وتطالب ، بكل أمانة وشرف ، بإيقاف اللعبة • أما (سيلفيا) فهي على حد قول (ليزيت) تشعر بالاضطراب أمام (بورجينيون) • ولكن السيد (أورجون) يطمئن (ليزيت) ويوافقها على كل ما قطع فيه • غير أنه يطلب منها أن تنهم (بورجينيون) أمام (سيلفيا) •

وينفرد (ألولكان) و (ليزيت) في سعادة طاغية • ويتفزل (ألولكان) في (ليزيت) غمزلا مكشوفاً لا ترده حشمة ولا يمنعه حياء •

ويحدث ما يقطع عليهما خلوتهما وهيامهما • فهذا (دورانت) يطلب من (ألولكان) أن يخلصه مما هو فيه ، فينفض عليه سمادته ويجد صعوبة شديدة في استئناف مناجاته مع (ليزيت) بالراحة نفسها التي كان عليها قبل وصول (دورانت) • ويتعاهد الخادمان على الحب الى الأبد مهما كانت حقيقة وضعهما الاجتماعي عندما يعرف كل منهما الآخر حق المعرفة • وهكذا يقترب كل منهما من لحظة الاعتراف للآخر بحقيقة أمره • يقطع الاعتراف ندخل جديد يكون هذه المزة من (سيلفيا) التي تطلب من (ليزيت) ما سبق أن طلبه دورانت من ألولكان • غير أن (ليزيت) انما تنفذ تعليمات السيد (أورجون) • فكان على (سيلفيا) أن تستمع الى تعليماتها عن (بورجينيون) • وأمام هذا الحديث يكاد الجمع يتفجر من غيى (سيلفيا) ، ويجرح الحديث مشاعرهما ويجملها تحاول أن تستوضح موقفها تجاه (دورانت) • وقبل (دورانت)

فيجلسا غارقة في هذه التأملات . وبالرغم من القرار الذي اتخذته (سيلفيا) بصدم مقابلة (دورانت) وبالرغم من القرار الذي أعلنه (دورانت) بالانصراف وترك (سيلفيا) لحال سبيلها ، إلا أن كليهما يبقى بحاجة للحدث عن السيد والسيدة (هو عن سيده وهي عن سيدتها) وعن رحيل (دورانت) الوشيك . وأخيرا تعترف (سيلفيا) لدورانت بأنها كانت من الممكن أن تجبه لو كان مركزه حسنا .

ويحدث ما يقطع عليهما هذه الخلوة في شخصي السيد (أوجون) و (ماريو) اللذين يطردان دورانت كنوع من المشاكسة لسيلفيا . ويحاول الاثنان استفزاز سيلفيا ويلاحقانها بالأسئلة ويجبرانها على الإدلاء باعتراقات جزئية تنعم عليها . ثم يتركانها في حالة اضطراب شديد بعد أن يطالبها بمواصلة لمبة تعبت من ممارستها . غير أن عودة دورانت تغير كل ذلك ، حينما يعترف لسيلفيا بحقيقة شخصيته . وتكون المفاجأة الجديدة حينما لا تقبول سيلفيا شيئا عن حقيقة شخصيتها. وتواصل اللعبة في مرح وجلد .

وتبادر (سيلفيا) فتصرح لشقيقها بكل حرارة وحماسة أن الشخص الذي استطاع أن يستميلها هو من مركزها الاجتماعي نفسه .

الفصل الثالث : انتصار سيلفيا :

ويأتي دور (أركوان) ليخبر سيده بوضعه مع (ليزيت) فهو أكثر منها وصولية وطموحا ، إذ يطمع في الزواج من (سيلفيا) الزائفة ، بشرط أن يخبرها بحقيقة شخصيته كما طلب منه (دورانت) . وهنا يصادف (ماريو) (دورانت) ويثير غيظه ، ولكن ليس إلى الحد الذي يجعله يشعر بالإحباط ويصرفه عن (سيلفيا) فهو يصور نفسه في صورة الغريم تعس الحظ . وتصل (سيلفيا) لتتشرك في اللعبة بكل راحة بل واطمئنان نفس . ويفتأط دورانت مرة أخرى ويضطر للانسحاب . وتصرح (سيلفيا) لأبيها وشقيقها بأن أملها الأكبر هو أن يطلب (دورانت). يلها وهي متكررة في صورة الخادمة . وهي الآن التي تطالب باستمرار اللعبة . ويتوقف مؤقتا هذا الصراع العسير والمتوقع بسبب وصول (ليزيت) التي تطلب من سيدها ، كما طلب أركوان ، حقها في أن تخرج من اللعبة بالمكاسب التي تخصها والتي تستطيع تحقيقها . وينفرد أركوان بليزيت ويبدأ هذا اللقاء بالتصير عن الأمل المشترك في زواج صعب المال ، وينتهي بالاعتراف المشترك ، ولكن في سرور وجور . ويحاول أركوان أن يثار لنفسه من سيده (دورانت) الذي يصعب عليه أن يصدق أن (أركوان) سيتزوج فعلا من ابنة السيد (أوجون) . ولكنه لا يستطيع أن يدرك الحقيقة .

ويلتقي (دورانت) و (سيلفيا) للمرة الأخيرة . ويكاد أن يقع بينهما انفصال نهائي : فهذا دورانت يريد أن يرحل دون أن يدري هو نفسه أن كان يخشى منافسة (ماريو) أو مركز (سيلفيا) الاجتماعي . ويهم كل منهما بالانصراف ، أو يتظاهر بذلك . ولكن يحاول كل منهما أن يستبقي الآخر . وأخيرا ، وبفضل حذق (سيلفيا) ومهارتها ، يطلب دورانت يد من يعتقد أنها الخادمة . وفي حضرة السيد (أرجون) و (ليزيت) و (أرلوكان) ، يلتقي (دورانت) المكافأة التي تليق به حينما تكشف (سيلفيا) عن حقيقة نفسها .

وفي السطور التالية بعض نلقات التي تجلو لنا حقيقة مشاعر هذه الشخص :
هذه الشخص :

الغلمان المزيفان يتكالبان على فرصة العمر :

تعتقد ليزيت الخادمة التي تتنكر في دور سيدتها أن أرلوكان الخادم المزيف هو السيد الحقيقي . ولما كان هذا السيد المزيف قد كاشفها بحبه لها واستعداده للزواج منها معتقدا أنها السيدة فقد توهمت أنها استولت على قلب السيد الحقيقي ، لذلك فقبيل المشهد التالي الذي تلتقي فيه ليزيت بأرلوكان ، نجد أن من واجبها أن تصارح السيد أرجون رب الأسرة وتحذره مما قد يحدث إن هي « استغفلت مفاتها » ، وهي تشير بذلك إلى الزواج الوشيك الذي سيجتمع بينها وبين أرلوكان الذي تظنه السيد الحقيقي . وحينما يظهر أرلوكان ينسحب الأب ليرك للعاشقين الفرصة لمزيد من التعارف والحب قبيل الزواج . ولكنه يطلب من أرلوكان أن يتحلى بالصبر :

أرلوكان : سيدتي ، يطلب مني أن أتحدى بالصبر . يتكلم على مزاجه ، هذا الرجل الطيب .

ليزيت : من الصعب أن أصدق أن الانتظار يكلفك كثيرا . يا سيدتي ، انها المجاملة لا أكثر التي تجعلك تتظاهر بعدم الصبر ، بمجرد وصولك . فحبك لا يمكن أن يكون قويا إلى هذا الحد . فهو ليس سوى حب وليد .

أرلوكان : أنت مخطئة ، يا أعجوبة الزمان . فالحب الذي تفجربته أنت لا يبقى في المهد طويلا! أول نظرة من عينيك أنجبت حبي ، والنظرة الثانية أعطته القوة . أما النظرة الثالثة فقد جعلته طفلا كبيرا .

فلنحاول أن نرعاه بأقصى سرعة . وعليك بالاهتمام به ما دمت أنت أمه .

ليزيت : هل ترى أننا نسيء معاملته ؟ هل ترى أننا نهمل أمره الى هذا الحد ؟

أرلوكان : في انتظار أن تكفليه برعايتك ، اعطيه فقط يدك البيضاء الجميلة لنداعبيه قليلا .

ليزيت : خذ اذن ، أيها اللوح الصغير ، ما دعنا لا نستطيع أن نهنا بالراحة الا بمداعبتك .

أرلوكان : (وهو يقبل يدهما) - يا حبة قلبي العزيز ! كم يتمتعني هذا . أنه أشبه بالخمرة اللذيذة . وا حسرتاه ، لأنى لا أنال منه الا قطرات .

ليزيت : الا ينبغي أن يكون لنا عقل ؟

أرلوكان : عقل ؟ وا أسفاه ! لقد فقدته . عيناك هما اللسان اللذان سلباه منى .

ليزيت : هل صحيح أنك تحبني الى هذا الحد ؟ لا أستطيع أن أصدق .

أرلوكان : لا يهمنى ما هو صحيح . لكننى أحبك حب الضائع . وسوف تزين فى المرأة أن هذا صحيح .

ليزيت : ان مرأتى لا تزيدنى الا شكاً .

أرلوكان : آه ! يا قطفوطنى المعبودة ! ان تواضعك هو الاتفاق بعينه .

[ويصل دورانت السيد الحقيقى ، فيثور أرلوكان لأن الخادم

(السيد الحقيقى) قطع عليه حبل الحديث مع حبيبته ، ولا يتورع

فى طرده . الأمر الذى كلفه ركلة فى مؤخرته من السيد الحقيقى .

وذلك دون أن تلاحظها ليزيت . وينصرف دورانت ويسود أرلوكان

ليستأنف حديثه مع ليزيت :]

أرلوكان : آه يا سيدتى ، لولاه لكنت قلت لك أشياء جميلة ، أما الآن

فلا أجد الا كلاما عاديا ، بامتناء حبي وهو فوق العادة . ولكن

بمناسبة حبي ، متى سيصبح حبك رقيقا لحبي .

ليزيت : نتعشم أن يحدث هذا .

أرلوكان : وهل تعتقدين أن هذا سيحدث قريباً ؟

ليزيت : السؤال ملج . هل تعرف أنك تعرجنى ؟

- أولوكان : ماذا تريدین ؟ اننى احترق ، وأطلب انجدة من النار .
- ليزيت : لو كان بإمكانى أن أعترف بشعورى بهذه السرعة ...
- أولوكان : أعتقد أنك تستطيعين
- ليزيت : ان الاحتشام الذى يفرضه جنسى يابى ذلك .
- أولوكان : ولكن هذا الاحتشام يسمح بأشياء أخرى : ...
- ليزيت : ماذا تريد منى بالضبط ؟
- أولوكان : قولى لى فتفوته أنك تحبيننى . أنا احبك . رددى كالصدى .
- كررى يا أميرتى .
- ليزيت : يا له من نهم لا يشبع . حسنا ! أنا احبك يا سيدى .
- أولوكان : حسنا يا سيدتى . أنا أكاد أموت من الفرح . السعادة تربكنى . أخشى أن أفقد عقلى وأنطلق كالمجنون . أنت تحبيننى !
- ما أروع ذلك .
- ليزيت : من حقى أيضا أن أندش من سرعة اعترافك لى بحبك . أرجو أن يظل حبك على حاله حينما يعرف كل منا الآخر حق المعرفة .
- أولوكان : آه ! سيدتى ! حينئذ سأحسر كثيرا . وسيخيب أملك .
- ليزيت : أنك تكيل لى من المديح ما لا أستحقه .
- أولوكان : وأنت يا سيدتى - لا تعرفين قدرى . والا لوجب أن أهدئك وأنا راكع على ركبتي .
- ليزيت : تذكر أن الانسان لا يملك أمر مصيره .
- أولوكان : الآباء والأمهات يعملون ما يحلو لهم .
- ليزيت : بالنسبة لى ، كنت سأختارك مهما يكن وضعك .
- أولوكان : ما أكثر تواضعك اذن .
- ليزيت : هل اطمع أن تعاملنى بالمثل فيما يخصنى .
- أولوكان : وا أسفاه ! لو كنت عبدة أو أسيرة ، ولو رأيتك تكنسين السلم وتمسحين البلاط فأنت دائما أميرتى للحبوبة .
- ليزيت : ياليتها تدوم هذه المشاعر الجميلة !
- أولوكان : لكى ندمعها ونقويها . فلنقسم نحن الاثنين على أن يظل كل منا يحب الآخر على الرغم من كافة الأخطاء الإملائية التى قد تقعين فيها بخصوص حقيقة شخصيتى .

ليزيت : ان مصلحتي في هذا القسم اكبر من مصلحتك . وانا اؤديه طائفة مختارة .

أولوكان : (يجثو على ركبتيه) - ان طيبة قلبك تبهرني . وانا اركع امامها عرفانا وامتنانا .

ليزيت : كف عن ذلك أرجوك ، فانا لا أطيق ان اراك في هذا الوضع . ان هذا يعرضني للسخرية . انهض . فهناك شخص قادم .

الصراع بين الحب وعزة النفس :

سيلفيا تحب دورانت لكنها لا تريد أن تعترف لنفسها بذلك . فحبها لذاتها أو عزة النفس في صراع مع الحب . فكيف ، وهي سيلفيا ابنة الاكابر ، تقع في حب الخادم . ان ملاحظات ليزيت تجبرها على أن ترى ما لا تريد أن تراه . وفي الوقت ذاته فهي بدلا من أن تدافع عن نفسها ، تخون قضيتها . ومن ثم كان احتدادها في المناقشة أمام الخادمة وتوترها المصعب « الذي يصل الى حد البكاء » . قبيل المشهد التالي كانت سيلفيا قد طلبت من ليزيت أن تطرد أولوكان المتنكر في دور السيد ؛ ولكن ليزيت ترفض .

ليزيت : ولكن يا سيدتي ، ما الذي لا يجيبك في هذا الخطيب ويجعله تنفرين منه الى هذا الحد .

سيلفيا : انه لا يعجبني ، قلت لك . كما لا يعجبني برودك هذا .

ليزيت : اعطى نفسك الفرصة الكافية للحكم عليه . هذا كل ما نطلبه منك .

سيلفيا : ان بغضى له يكفى دون حاجة لفرصة لكي يزداد بغضى له .

ليزيت : خادمه هذا المتعجرف ، الا يكون قد أفسد عليك حكمك بالنسبة . لسيدته ؟

سيلفيا : اوه ! الفبية ! وما دخل خادمه في هذا .

ليزيت : الحقيقة اننى أرتاب فيه ، لأنه متفلسف ومتحدث .

سيلفيا : دعك من أحكامك هذه ، فلم يكن ينقصنا غير ذلك . أنا حريصة على ألا يحدثني هذا الخادم الا قليلا ، وفي هذا القليل الذى قاله لى ، لم يقل لى الا كلاما معقولا جدا .

ليزيت : اعتقد انه روى لك الكثير من الحكايات السخيفة ليبرهن لك على انكاره النيرة .

سيلفيا : ألا يعرضني تنكرى هذا لسماع الأقوال الجميلة ؟ ماذا تظنين ؟ كيف تنسبين الى هذا الفتى البفضاء التي لا دخل له فيها ؟ انك تجعليننى أدافع عنه ، لا ينبغي أن نخلط بينه وبين سيده ولا أن ننتهمه بالهزاء لتعتبريننى أنا بلهاء ، تستمع الى حكاياته .

ليزيت : آه يا سيدتى ! اذا وصل بك الأمر الى حد الدفاع عنه بهذه الطريقة ، ووصل بك الأمر الى حد الغضب ، فلم يعد لى ما أقوله .

سيلفيا : وصل بى الأمر الى حد الدفاع عنه بهذه الطريقة ! كيف تجربين أنت على قول ذلك ؟ ماذا تقصدين بهذا الكلام ؟ ما الذى يدور فى رأسك .

ليزيت : أقول يا سيدتى أننى لم أشاهدك فى مثل هذه الحالة التى أنت عليها . ولا أرى أى داع لحدتك . حسنا ! اذا كان هذا الخادم لم يقل شيئا ، فالحمد لله . لا ينبغي أن تحتدى للدفاع عنه ، فانا أصدقك . خلاص . اننى لا أعارض حسن رأيك فيه . انتهى الأمر .

سيلفيا : أرايت هذه المحببة كيف تحول الكلام ؟ ان الفيظ الذى يتملكنى يكاد أن يدفعنى للبكاء .

ليزيت : ماذا فى ذلك يا سيدتى ؟ المحمل السيء الذى تفهمينه من كلامى ؟

سيلفيا : ! أنا أفهم أغراضا سيئة ؟ أنا أشاجر معك من أجله ! أنا أرى فيه رأيا حسنا ! الى هذه الدرجة وصل قلة احترامك لى ! رأى حسن ! يا الهى ! حسن رأى ! بماذا أجيب على ذلك ؟ ماذا يعنى ذلك ؟ مع من تتحدثين ؟ ما هذا الذى يحدث لى ؟

ليزيت : لست أدري . لكننى لن أفيق من الدهشة التى سببت لى .

سيلفيا : لديها طرق للكلام تخرجنى عن طورى . انصرفى . لم أعد أطيق رؤيتك . اتركينى ، سأأخذ اجراءات أخرى .

سيلفيا : (وحدها) - مازلت أنتفض من كلامها . الى أى مدى من الوقاحة وصل الخدم فى ظنهم بنا . وكم يحطون من شأننا . لن أستطيع أن أفيق من ذلك . ولا أجرو على التفكير فى الالفاظ التى استعملتها معى . فما زالت ترعبنى . الموضوع موضوع خادم ! ما أغرب ذلك ! على أية حال فلاصرف عنى هذه الفكرة التى عكرت بها هذه الوقحة ذهنى . ها هو ذا بورجينيون . ها هو ذا سبب احتدادى . ولكن الذنب ليس ذنبه ، هذا الفتى المسكين ، فلا ينبغي أن أتحامل عليه .

Beaumarchais (1732 - 1799)

بومارشيه

مرآة المسرح

حياة عاصفة

إذا كان البطل الشعبي في مسرحيات (يومارشيه) هو تجسيد
لآمال وطموحات الكاتب نفسه في حياته ، فلا بد لنا من الوقوف على
تفاصيل هذه الحياة لكي نفهم هذا المسرح معنى ومغزى .

كان (يومارشيه) من طفولته غلاما شقيا . ولم يكن أبوه راضيا
عنه . وكان دائم التعنيف له ، ودائما ما كان يعاقبه لتخلفه عن القدامى
في الكنيسة ، فيخصم من مصروف الجيب الذي كان يخصصه له كل
شهر . ومع ذلك لم ينصلح حال (يومارشيه) . وفي سن الثالثة عشرة
حاول أن ينتحر بسبب مشكلة غرامية . ولما فاض الكيل بالأب الذي كان
يعمل في صناعة الساعات وتجارتها اضطر الى طرد ابنه من البيت .
فماذا فعل الفتى يومارشيه ؟ قيل انه حاول أن يكسب قوته بعرق جبينه
فمارس مهنا كثيرة حتى انه عمل حاويا . وحينما تسفل بعضهم لاعادته
الفتى الضال الى بيت أبيه وضع الأب لذلك شروطا قاسية . اولها الطاعة
التامة ، وعدم معارضة أبيه في أى امر من الأمور ، وألا يقوم ببيع أى شئ
حتى ولو كان زرار ساعة بسيط دون علم والده . وأن يستيقظ من نومه
في السادسة صباحا ، وأن يعمل دون تبرم أو تنمر طول النهار ، وأن
يستغل ما وهبه الله من ملكات حتى يصبح شهيرا في مهنته ، وألا يشغل
باله وعقله الا بمهنة الساعات وتجارتها . وكذلك يتعهد الابن الضال
بالأ يتناول العشاء خارج البيت ، ولا يفادده مساء ، وأن يترك الموسيقى
« اللعينة » التي ضيع فيها وقته وجهده . ومع ذلك فقد تنازل الوالد
ارضاء لابنه لميله للشديد للموسيقا ، بأن سمح له بالمعزف على الكلى
والناى والكمبان بشرط أن يكون ذلك بعد العشاء من أيام العمل .

تلك هي أول وثيقة نعرفها عن شباب الكاتب (يومارشيه) .

كان والد يومارشيه ، كما أسلفنا ، يعمل في صناعة الساعات
وتجارتها . وكانت له شهرة عظيمة في هذا المجال كما كان على جانب من
الثقافة . كما أن احدى شقيقات (يومارشيه) برهنت على موهبة أدبية
ممتازة من خلال مراسلاتها ، وما أن استقام (يومارشيه) بعد فترة الطفولة
الماضية ، حتى عاد الى بيت الأسرة كما أسلفنا . وكانت الأسرة بطبيعتها
تميل الى الترابط فزاد ذلك من وحدتها . كما كان أفرادها يحبون المسرح

والشعر وكانت تجمعهم مهرات فنية تضم أفرادها وبعض الأصدقاء .
وقد ازدادت سعادة الأسرة بعودة بومارشيه الى البيت والتزامه بالضوابط
التي وضعها والده ، وأصبح أمل الأسرة كلها ورسول العناية الالهية
بالنسبة لها .

الوثيقة الثانية التي نعرفها عن بومارشيه كانت مذكرة نشرها في
سن الحادية والعشرين يدافع فيها عن اختراع حققه حول نظام تشغيل
الساعات استولى عليه أحد المنافسين بدون وجه حق . ويهنا في هذه
المذكرة أسلوب الكاتب الناشئ الذي يتسم بالوضوح الشديد والجزالة
وقوة الحجة مما أثار إعجاب القراء . وجعل بلاط الملك يهتم بهذا الفتى
الذي لم يتجاوز الحادية والعشرين . وأيا كانت نتيجة هذه المذكرة ، المهم
أن ضياع هذا الاختراع كان أول صدمة يتلقاها الشاب بومارشيه ولا يجنى
فيها ثمرة جهده .

في ١٧٥٩ تزوج بومارشيه من سيدة لم تمر طويلا فماتت دون أن
يتمكن بومارشيه من الاستفادة من ارثها واضطر لاقامة دعوى قضائية
والدخول في متاهات المحاكم . وكانت تلك الصدمة الثانية .

بعد ذلك تمكن بومارشيه من تحقيق اختراع آخر ولكن هذه المرة
في مجال الموسيقى . فقد توصل الى طريقة جديدة للعزف على آلة القيثارة
مما رشحه لتدريس الموسيقى لبنات الملك لويس الخامس عشر . وتمكن
بومارشيه بلباقته وذكاائه من التقرب للأميرات وكسب ودهن مما جعلهن
يزكينه عند والدهن الملك الذي تمكن بومارشيه من كسب تأييده للمدرسة
الحربية التي أسسها أحد رجال المال . ومن ثم ضمه الرجل اليه وجعله
من بين معاونيه عرفانا بجميله . وبذلك أتاحت لبومارشيه فرصة ذهبية
لاقتحام عالم الأعمال .

ولكن عالم الأعمال لم يقنع بومارشيه الذي كان يقرأ كثيرا . فكتب
بحثا حول **الدراما البعثة** ووضع خطة مسرحية بعنوان (أوجيني) .
مستفيدا في ذلك بأفكار (ديدور) عن الدراما البرجوازية التي كانت
تناسب عصره أكثر من التراجيديا أو الكوميديا الكلاسيكية . ولكن ظل
ذلك كله دون نشر أكثر من ثماني سنوات . في تلك الأثناء كتب بومارشيه
بعض الاستعراضات المسرحية التي قلمها ونشر بعضها فيما بعد .

وفي عام ١٧٦٤ سافر بومارشيه الى أسبانيا لبعض الأعمال المهمة ،
ولكن أيضا لتسوية حساب اخته (ليزيت) التي غرر بها (كلافيجو)

وهو أديب هرب الى اسبانيا بعد فعلته . ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه سيتناول هذه المشكلة في مسرحية (أوجيني) . وفي مذكرته رقم (٤) سيروي هذه الفترة من حياته جاعلا من نفسه بطلا للدراما البرجوازية ومدافعا عن حقوق الضعفاء وعن مكارم الأخلاق . وخلال اقامته في اسبانيا كتب بومارشيه مذكرات أخرى موجهة الى الحكومة الاسبانية من أجل اثارة اهتمامها بالمشروعات التي جاء لكي يعرضها عليها . غير أنه لم يحقق هدفه بالرغم من أسلوبه الذي كان يتسم بالسلاسة والوضوح وقوة الحجج . ثم كتب بومارشيه قصيدة بعنوان **التفاؤل** وهي معالجة ساذجة لقصة فولتير الشهيرة **كانديد** . وفي تلك الأثناء عكف بومارشيه على ملاحظة العادات والتقاليد . وقد ظهرت ذكريات هذه الفترة في مسرحيته (حلاق أشبيلية) ومسرحية (زواج فيجاور) .

ولفى عودته الى باريس كرس بومارشيه وقته للأعمال ولكن دون أن يهمل الأدب . وفي عام ١٧٦٦ عرضت له مسرحية (أوجيني) ولاقت نجاحا . ثم تزوج في عام ١٧٦٨ من زوجة غنية . وفي عام ١٧٧٠ عرضت مسرحية (الصديقان) دون نجاح . مما جعله ينصرف عن الدراما ويتجه الى الكوميديا التي كان يمالجها في استعراضاته الماضية . وبالفعل عكف على أحد هذه الاستعراضات بالتهذيب والتنقيح مما أفرز رائعته الأولى **حلاق أشبيلية** التي رفضت الفرقة الإيطالية تقديمها فاختصرها الى أربعة فصول وقدمتها فرقة المسرح الفرنسي في يناير ١٧٧٣ .

بالإضافة الى إنتاجه الأدبي ونشاطه في مجال الأعمال انشغل بومارشيه بالقضايا القانونية . فقد اضطر للدفاع عن نفسه ضد شريك غير أمين ، ثم ضد خصم آخر نشر مزاعم مقرضة عن النشاط المالي الذي كان يقوم به بومارشيه مما أسفر عن قضية دامت أكثر من سبع سنوات وهي قضية متصلة بالأدب اتصالا وثيقا . ففي خلال مراحلها كتب بومارشيه عدة مذكرات يملأها فيها عن حقوقه ويهاجم فيها القاضي (جوزمان) على وجه الخصوص في قضية أخرى متعلقة بالأولى . وكان بومارشيه قد اتهم هذا القاضي بالحصول منه على مبالغ من الأموال بواسطة زوجة القاضي نظير تدبير عدة لقاءات استشارية معه ليشرح له أموراً تتعلق بقضاياه ضد خصومه . غير أن القاضي لم يسمح لبومارشيه بلفائه سوى مرة أو مرتين .

ومن الجدير بالذكر أن هذه القضية التي أثارت الرأي العام جاء الحكم فيها يدين كلا من بومارشيه والقاضي بالرشوة . وكما هي العادة كان أسلوب بومارشيه في هذه المذكرات رشيقا وجزلا في آن واحد ، كما

كان يتصف بالعلة الشديدة وقوة البرهان مما جعلها نماذج للأساليب
ادبية في القرن الثامن عشر ، وقد لاقت نجاحا كبيرا لدى الجماهير
واكسبت بومارشيه شعبية لم تحققها له أعماله المسرحية . واصبح
بومارشيه مشهورا . ومن خلال سخريته بالقضاء ورجاله وهجومه العنيف
اشتهر بوصفه مدافعا عن حقوق الخاصة والضعفاء بالرغم من ثرائه
واتصاله بالبلاط .

وبالرغم من هذه الشهرة وهذه الشعبية الا أن الحكومة الفرنسية
كانت لا تنظر بعين الارتياح الى تحركات بومارشيه ، وكذلك الملك اندى
شعر بالقلق مما اشيع حول هذه القضية ، لذلك اراد بومارشيه أن يحسن
وضعه في البلاط فعرض أن يسافر متطوعا الى لندن ليعمل على شراء
سكوت أحد الصحفيين . كان قد تعرض بالهجوم على مدام دي بارى
محظية الملك ، ولكن عندما عاد منصرفا من هذه المهمة ليجنى ثمرتها كان
الملك قد فارق الحياة .

وسنحت لبومارشيه فرصة أخرى لكي ينال تقدير الملك الجديد وهو
لويس السادس عشر . فتقدم بعرض خدماته للنفاوض لاستمالة صحفي
انجليزي يهاجم الملك وزوجته . وبالفعل سافر الى لندن واضطر الى
ملاحقة الصحفي الذي كان قد سافر الى هولندا ومنها الى ألمانيا . وهناك
تعرض بومارشيه لكمين غامض وجرح فيه . وحينما وصل الى (فينا)
التي القبض عليه ، ربما بتدبير من الصحفي الذي كان يلاحقه في أوروبا
ويريد اسكاته بأى ثمن . يهمننا في هذه الحادثة أن بومارشيه من خلال
رواياته المتناقضة للملابسات كما هي الحال من خلال مراحل قضيته مع
الأديب (كلافيجو) أثبت موهبة فائقة كمؤلف مسرحي ومؤرخ دقيق .
فقد اختلطت في رواياته الحقيقة بالخيال وحول الحقائق الى مواقف
درامية . وحينما أطلق سراحه بعد شهر عاد بومارشيه الى باريس ليكرس
جل وقته للمسرح .

وفي ١٧٧٣ عرضت له مسرحية **حلاق اشبيلية** وكان قد حولها من
أربعة الى خمسة فصول فلم تلق نجاحا . فعكف بومارشيه خلال
فترة العرض وبعد العرض الثاني للمسرحية على تهذيبها ونجح في تلخيصها
في أربعة فصول فنجحت نجاحا باهرا . وخاصة وأن الكوميديا في فرنسا
في تلك الفترة كانت في حالة ركود . فاستطاع بومارشيه أن يجعل الحياة
تدب فيها من جديد بما استحدثه فيها من عناصر التجديد والإبتكار يعودته
الى كوميديا المواقف الإيطالية والنماذج البسيطة البارزة ومضيفا الى ذلك
خفة روحه ورشاقة تعبيره .

وعاد بومارشيه مرة ثانية الى مساعيه الفوليه فسانر الى لندن في عام ١٧٧٥ للمفاوضة شخصية معروفة في موضع بعض الوثائق التي تهم الدولة الفرنسية . وانتهر بومارشيه اقامته في لندن وكتب تقريراً مطولاً للملك عن الوضع في إنجلترا . وكان التقرير على درجة عالية من الأسلوب ومن المعلومات المفيدة جعل فرنسا توافق على ارسال بعض المساعدات السرية للمتمردين في أمريكا . وقام بومارشيه بعملية شراء ونقل كميات من الأسلحة أسهمت اسهاماً كبيراً في انتصار المتمردين . ولكنه لم يخرج منها بالمكاسب المادية التي كان يسعى اليها . في تلك الأثناء شارك بومارشيه في اقامة شركة طباعة لنشر الأعمال الكاملة لفولتير تقديراً للفيلسوف الفرنسي وأيضاً رغبة في تحقيق بعض الأرباح .

ولعل هذا المشروع شجع بومارشيه على الشروع في مشروع مشابه كان هذه المرة خسة للمسرح والعاملين في حقنه ، وهو مشروع فرقة الممثلين الفرنسية . فقد كان التقليد المتبع في ذلك العصر أن جميع كتاب الكوميديات الشعرية أو الراقية أو التراجيديات يتجهون بمسرحياتهم الى هذه الفرقة اذا أرادوا أن تعرض أعمالهم على المسرح . وكان أعضاء هذه الفرقة يسيئون استغلال نفوذهم واحتكارهم لهذه العروض فكانوا لا يدفعون لأصحابها سوى مبالغ زهيدة جداً . ونحننا حاولوا ذلك مع بومارشيه بخصوص مسرحيته **حلاق أشبيلية** اعتمد الكاتب على نفوذه ودائرة معارفه ودخل الحركة ضد أعضاء الفرقة . ثم قام في عام ١٧٧٧ بتأسيس جمعية مؤلفي الغراما وذلك للدفاع عن حقوقهم . وطالت الحركة مع الفرقة ولم تؤت ثمارها الا في عام ١٧٩١ ، ولكن من الجدير بالذكر أن القواعد التي وضعها بومارشيه في ذلك الوقت هي التي تنظم العلاقات بين الفرق المسرحية وبين المؤلفين في الوقت الحاضر . وبفضل مجهودات بومارشيه أصبحت المسرحية الناجحة تمثل لكاتبها مصدر دخل يفوق ما يحققه كتاب ناجح .

في تلك الأثناء تابع بومارشيه سير قضيته ضد وريثة الخصم الذي كان قد شكك في أنشطته بومارشيه المالية وكسبها في عام ١٧٧٨ .

وسارت الأمور العاطفية مع بومارشيه أيضاً على ما يرام . فقد تزوج في عام ١٧٨٦ زوجة صالحة وقفت الى جواره في صراعاته ضد أعدائه وأنجبت له طفلة اسمها (أوجيني) . ومع ذلك فلم تتوقف مشامرات بومارشيه الغرامية . ومن ناحية أخرى كان يقسم يد المون للمحتاجين كما ساهم في إعادة الحقوق المدنية للبروتستانت .

وفى عام ١٧٧٦ عرض بومارشيه على أمير كوتى نسخة مبدئية
لمسرحية **زواج فيجارو أو اليوم الجنون** ، وانتهى من كتابتها فى عام
١٧٨٠ . وسعيا وراء قبولها وتحقيق النجاح لها ، عكف الكاتب على عمل
بعض التعديلات فى النص ، كما قرأه فى بعض المنتديات الأدبية وحمس
له الجماهير وتم عرض المسرحية فى عام ١٧٨٣ أمام شقيق الملك ، ثم على
الجمهور فى العام التالى حيث حققت نجاحا كبيرا دام فترة طويلة .

وعلى الرغم مما حققه بومارشيه من شهرة ونجاح ، الا ان كل ذلك
سرعان ما صار الى أفول . خاصة حينما دخل طرفا فى بعض القضايا التى
كان خصومه فيها أقوى منه . كما ان الأوبرا التى كتبها باسم **طلوود** فى
عام ١٧٨٧ بالرغم من أصالتها وتأثيرها على (فاجنر) فيما بعد ، الا انها
طلت بمنأى عن قلوب الجماهير خاصة وأن بومارشيه فى تلك الأثناء خيب
آمال العامة حينما شيد لنفسه قصرا بالقرب من الباستيل وعاش فيه
حياة بذخ صلمت عشاقه ومحبيه وهم على مشارف الثورة الفرنسية .

ومع أن بومارشيه قام بالكثير من المحاولات ليثبت أنه يناصر النظام
الجديد ، الا أن انغماسه فى الأعمال نال كثيرا من سمعته . وفى تلك
الأثناء عرض على اللوحة صفقة بموجبها تشتري فرنسا من هولندا عددا
ضخما من البنادق التى يحتاج اليها الجيش . ولكن بعض المنافسين
تمكنوا من الحصول على الصفقة لانفسهم . وفى عام ١٧٩٢ حاول بومارشيه
تحقيق بعض النجاح فى المسرح بمرض مسرحيته **الأم اللذبة** وهى تتمة
لزواج فيجارو ولكنها لم تحقق نجاحا كبيرا . وتم القبض على بومارشيه
وانقذ من الموت بفضل إحدى عشيقاته المخلصات . واختفى بومارشيه عن
عيون أعدائه . ثم طلب منه أن يسافر الى هولندا توطئة لتسوية الموضوع .
ولكنها لم تكن سوى حيلة لابعاده من فرنسا . ثم لجأ الى لندن وعاد الى
باريس ليعاف عن نفسه ، ثم سافر الى هولندا فى مهمة ولكن اسمه كان
قد قيد فى سجل المهاجرين . وتم الاستيلاء على أملاكه وترك زوجته
وابنته فى فقر شديد . وفى عام ١٧٩٦ عاد الى باريس خال الوفاض .
وحاول تكوين ثروة من جديد . ولكنه كان قد فقد العون السياسى الذى
خضعه فى الماضى . ومع ذلك فقد حاول انقاذ ما يمكن انقاذه وعرضت
له مسرحية **الأم اللذبة** مرة أخرى فى عام ١٧٩٧ بنجاح هذه المرة . وعكف
على كتابة المذكرات فى مختلف الموضوعات . ولكن بعد أن انصرف الناس
عنه . ومات بومارشيه فى عام ١٧٩٩ .

حلاق أشبيلية :

بسبب الفضل الذى صانف الأعمال الدرامية الجادة التى قدمها يومارشيه اتجه الكاتب الى أساليب أخرى من التأليف للمسرح . والحقيقة أن مسرحية حلاق أشبيلية كانت فى الأصل استعراضا سبق تقديمه فى البلاط ثم تحول بعد ذلك الى أوبرا ضاحكة . ومن الجدير بالذكر أن المسرحية رفضت بدعوى أن المغنى الأول كان يعمل حلاقا فى واقع الأمر مما كان من الممكن أن يجعل المتفرجين يتعرضون له بالتلميحات الجارحة .

حينئذ حول يومارشيه المسرحية الى كوميديا فى أربعة فصول وافقت عليها الرقابة كما وافقت على تقديمها فرقة الكوميديى فرنسيى فى عام ١٧٧٣ . كانت النسخة الأولى من المسرحية تشمل على عدد كبير من الأغاني كما كانت تتضمن الكثير من الإيفيات السهلة التى كانت موجودة فى الاستعراض الأصل الذى انبثقت منه المسرحية . وقد تأجل عرض هذه المسرحية بحالتها تلك بسبب الأحداث المؤسفة التى وقعت للكاتب ثم تأجل عرضها مرة أخرى بأمر الرقابة خشية الخروج عن النص واستغلال العرض للتشهير بأعداء الكاتب وبخاصة فى قضية القاضى (جوزمان) .

وقد استغل يومارشيه هذا التأجيل وزاد من حجم المسرحية فجعلها فى خمسة فصول . وقد اشتمل النص الجديد على إيفيات مضحكة ، كما أنه زاد من التلميحات الموجهة ضد نزاهة القضاء والتى كانت الرقابة تريد حذفها . ولكن فى مطلع عام ١٧٧٥ كانت قضية (جوزمان) قد أغلقت ملفها نهائيا وأعلنت براءة يومارشيه . وأصبحت فرقة الممثلين الفرنسيين على استعداد لعرض المسرحية ذات الفصول الخمسة .

وأخيرا كان العرض الأول للمسرحية فى ٢٣ فبراير ١٧٧٥ . وبالرغم من طول انتظار الجمهور للمسرحية الا أنها خيبت ظنه فقد وجعها طويلا مملة . حينئذ عكف الكاتب على المسرحية ينقح فيها ويحذف منها الأجزاء المعقدة وكذلك ضغط الفصلين الثالث والرابع فى فصل واحد . وفى ٢٦ فبراير أعيد عرض المسرحية فى أربعة فصول ولاقت نجاحا كبيرا .

تحليل المسرحية

الفصل الأول : فيجارو يقابل الكونت المافيا :

الكونت المافيا يصل أشبيلية آتيا من مدريد ليقابل (روزين) وهى فتاة يتيمة الأبوين من أصل طيب وقع فى غرامها ، فيلتقى فيفجارو

وذلك تحت نافذة الفتاة التي يجلسها الدكتور (بارتولو) فى بيته بحكم وصايته عليها . وفيجارو كان فى الماضى يعمل خادما عند الكونت ثم أصبح يعمل حلاقا فى خدمة الدكتور (بارتولو) . ولا يتردد فيجارو فى مساعدة الكونت العاشق فى الاتصال بالفتاة (روزين) التى تتمكن بالرغم من احتياطات (بارتولو) من لقاء خطاب من النافذة تدعو فيه الكونت الى تعريفها بنفسه . فينبى العاشق ويشدو بأغنية يمرض فيها حبه على الفتاة زاعما أنه طالب . فى تلك الأثناء يكون (بارتولو) المجهز قد خرج قاصدا مقابلة صديق له يدعى (بازيل) .

الفصل الثانى : الحيلة الأولى للكونت : الفارس المخمور :

فى بيت الدكتور بارتولو . يتأكد فيجارو من مشاعر (روزين) ويتسام منها رسالة موجهة الى الكونت الذى قدم نفسه لها فى الأغنية باعتباره طالبا يدعى (ليندور) . ويمهد فيجارو لحضور الكونت الى بيت الدكتور وبخاصة بعد أن أبلغه صديقه (بازيل) وهو مدرس الموسيقى لروزين ، بأن الكونت (المافيا) وصل الى أشبيلية . ويكاد ينجح بارتولو فى الحيلة دون نجاح لقاء العاشقين حينما يحضر (المافيا) فى هيئة الفارس المخمور ويطلب النزول فى البيت . وتفشل المحاولة لأن الدكتور لا ينطبق عليه قانون إيواء الحربيين ، غير أن (المافيا) ينجح فى توصيل رسالة الى (روزين) ولكن (بارتولو) يعلم بالرسالة ويطلب من (روزين) الاطلاع عليها وذلك بعد انصراف (المافيا) .

الفصل الثالث : الحيلة الثانية : مدرس الموسيقى :

. يتنكر (المافيا) فى زى الطالب ويزعم أنه مرسل من قبل الأستاذ (بازيل) مدرس الموسيقى الذى منحه طائرى من الحضور . ولكى يكسب ثقة (بارتولو) الذى ما يزال الشك يساوره ، يقدم اليه الخطاب الذى كانت (روزين) قد أعطته اياه . ويتم درس الموسيقى ، أى الغرام ، فى حضور (بارتولو) نفسه الذى لا يترك يراقب العاشقين ثم يأخذه. النوم . ويحضر (فيجارو) ليحلق لبارتولو ولكنه لا ينجح فى تحويل نظر الدكتور الجوز . وعلى حين فجأة يصل (بازيل) مدرس الموسيقى ويكاد حضوره يكشف الحيلة ويفسد سمعة التآمرين لولا تواطؤ الجميع (ومنهم بارتولو نفسه) بالإضافة الى صرة من المال ، فى اقناع المدرس بضرورة الانصراف للراحة . غير أن زبنة (بارتولو) تبدو أكبر من مكر.

ودهاء فيجارو حينما يلتقط الدكتور العجوز عبارتين أكدتا له بما لا يدع مجالا للشك حقيقة العلاقة بين (روزين) والمدرس المزيف (المافيا) .

الفصل الرابع : العقبات الأخيرة :

يتأكد (بارتولو) من (بازيل) أنه لا يعرف مدرس الموسيقى المزعوم وأن نوايا الكونت (المافيا) أصبحت واضحة . فيبادر (بارتولو) بأعداد مراسم زواجه من (روزين) في اليوم نفسه . ويتمكن من كسب ثقة الفتاة بعد أن أوهمها أن عاشقها غير مخلص لها (قدم لها الخطاب الذي كان المافيا قد سلمه له في الفصل السابق) ، ومن شغلة غيظها تكشف (روزين) لبارتولو عن الحطة التي وضعها (المافيا) لاختطافها . ولكن بالرغم من جميع الاحتياطات يتمكن الكونت وفيجارو من دخول البيت من النافذة . وفي مشهد عتاب قصير يتصالح العاشقان ويتم عقد قرانهما على يد موثق العقود نفسه (الماذون) الذي جاء لعقد قران بارتولو على روزين . ويتقدم بازيل ، بالرغم منه ، ليكون شاهدا على عقد الزواج . ويعلم بارتولو أخيرا أن الشباب والمحب على حق وأقوى من (احتياطاته العقيمة) .

زواج فيجارو أو اليوم المجنون :

تعد هذه المسرحية تكملة لمسرحية «حلاق أشبيلية» السابقة لها ، وهي تتسم بالحركة الشديدة والأحداث الكثيرة مما يبرر عنوانها الفرعي . كما أنها تتميز بتمتعده الحبكة . وهي تتلخص في أن فيجارو الذي يعمل خادما عند الكونت (المافيا) يحب الفتاة (سوزان) وهما على وشك الزواج وسوزان هذه هي وصيفة الكونتيسة زوجة الكونت . ويفترض اتمام هذا الزواج عقيتان ، أولهما أن فيجارو كان قد اتفق مع مارسيلين رئيسة الخدم بأن يرد لها مبلغا من المال اقترضه منها ، وفي حالة عدم تمكنه من تسديده هذا الدين فإنه يتعهد بالزواج منها . وواقع الأمر الآن أن فيجارو غير قادر على رد المبلغ . ومن ناحية أخرى ، وهنا تكمن العقبة الثانية ، يريد الكونت أن يستأثر هو بسوزان . وهذا لا يخدم لا فيجارو ولا الكونتيسة ولا سوزان نفسها . ثم يتمتعده الموقف أكثر بوصوله شخصين آخرين : (بازيل) المشكوك في ذمته فهو يتواطأ مع الجميع من أجل مصلحته الخاصة ، والآخر وهو الصغير شيروبان وهو متهم بكل من الكونتيسة وسوزان . ولا يالو الكونت جهدا في عمل كل ما من شأنه منع زواج فيجارو من سوزان ، ولذلك فهو يشجع زواج فيجارو من

(مارسيلين) • ولكننا لا نلبث أن نعرف أن مارسيلين هذه هي أم فيجارو • وتجد الكونتيسة الفرصة سانحة للتنسيق مع سوزان لمحاولة إعادة زوجها اليها وصرفه عن سوزان • ومن الطبيعي أن فيجارو والكونت لا يعرفان شيئاً عن خطة الكونتيسة • وتبدأ سوزان في تنفيذ الخطة • فتضرب موعداً للكونت للقاءه مساء • غير أن الكونتيسة تنتكر هي في زى سوزان وتذهب للقاء زوجها • وبالمصادفة يمر فيجارو في مكان اللقاء ويشاهد الكونتيسة في هيئة سوزان ويظن بها الطنون فيعتقد أن سوزان تخونه فينفجر ساخطاً ويثور بسبب تقلب النساء وخداعهن • ثم يتضح أن ذلك كله ما هو الا حيلة مقامرات (يوم مجنون) ويخر الكونت راكماً أمام زوجته ويتزوج فيجارو من سوزان •

البناء الدرامي في مسرح بومارشيه

البناء الداخلي : التقديم الذي يشمل عرض المعلومات الخاصة بالشخص وبالفعول الدرامي في مسرحيات بومارشيه والتي تكون ضرورية لكي يتمكن المتفرج من متابعة المسرحية ، هذا التقديم نجده عند بومارشيه مختصراً ومتقطعا أي لا يأتي دفعة واحدة - وأبطأ تقديم في مسرح بومارشيه كان في مسرحيته الأولى ، أوجيني • فالمشهدان الأولان في هذه المسرحية يتألفان من متولوج طويل وطبيعي ولكنه لا يعرفنا شيئاً عن المسرحية • في المشهد الثالث فقط نعرف أن البارون ، بالرغم من معارضة هدام (موريه) يريد أن يزوج ابنته (أوجيني) لأحد أصدقائه • وفي المشهد الرابع نذكر أن مثل هذا الزواج لا يمكن أن يتم لأن (أوجيني) متزوجة في السر من الكونت دي (كلاريندون) بل وأنها حامل أيضا • ثم يمر المشهد الخامس دون أن يضيف معلومات جديدة • وفي المشهد السادس نعرف أن الكونت خدع (أوجيني) ولكن لا نعرف التفاصيل • التي يقدمها الينا المشهد السابع حيث يذكر المتفرج أن زواج الكونت من أوجيني لم يكن الا زواجا وهميا • والملاحظ في مثل هذا التقديم التناقض ، فنحن في البداية نعتقد أن (أوجيني) آتسة ، ثم نعرف أنها متزوجة ، ثم نعرف أنها ليست متزوجة حقا • ومع ذلك فالتقديم لم ينته بانتهاه الفصل الأول كله • ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يحدث ما يثير ويدفع الفعل الدرامي قدما حينما نعلم أن الكونت قد حدد يوم غد موعدا لعقد قرانه على إحدى الوريثات الثريات • كل ذلك وما يزال هناك أحد الشخصيات المهمة لم يظهر بعد • وهو شقيق أوجيني الذي نعلم في المشهدين الثامن والتاسع بخبر المبارزة التي تمت بينه وبين قائده الكولونيل وأنه اضطر

للهراب الى لندن حيث تقع أحداث المسرحية ، وأنه تعرض للقتل من رجال الكولونيل . معنى ذلك أن بومارشيه احتاج الى سبعة مشاهد لكي يقدم حبكة المسرحية . وقد سار بومارشيه في هذا التقديم على النهج الموجود في عصره متفاديا العادة المملة التي تقضى بتقديم المعلومات دفعة واحدة . فالتقديم الذي فضله بومارشيه كان سريعا ومتنوعا حيث أدخل بين مشاهد التقديم بعض مشاهد الفعل الدرامي . وقد تجاوز بومارشيه في تقديمه ما تعارف عليه الكلاسيكيون من الانتهاء من التقديم بانتهاء الفصل الأول .

أما البدء بتقديم معلومات غير جوهرية او ثانوية بل زائفة ، كما فعل بومارشيه ، فقد كان ذلك يمرض الكاتب للانتقاد في القرن السابع عشر .

أما التقديم في المسرحية الثانية **الصديقان** فقد جاء أفضل من سابقة ، اذ تركز كله في الفصل الأول ، بل ان المعلومات الجوهرية وردت في المشهد الأول ومع ذلك فان هذا التقديم لم يخل من بعض العيوب .

ومع تقديم بومارشيه في الكتابة وتمكنه من فنه نجده في **حلاق أشبيلية** لا يقع فيما وقع فيه في المسرحيتين السابقتين من ثغرات . فالتقديم يتم من خلال مشهدين اثنين فقط . المشهد الأول حيث يعلن الكونت (المافيفا) حبه لروزين ، ثم المشهد الرابع الذي يعرف أن (روزين) هي ربيبة (بارتولو) الوصي عليها . وأن فيجارو سيقوم بمساعدة الكونت في مهمته . أما المشهدين الثاني والثالث فلا يقدمان معلومات خاصة بالتقديم وبخاصة الثالث الذي يدخل في اطار الفعل الدرامي ، حيث ألفت (روزين) بخطابها الى الكونت . وأما المشهدين الأخيران في الفصل الأول فهما ينقلاننا من التقديم الى الفعل الدرامي : فهذا (بارتولو) يعلن أنه سيعقد قرانه على روزين في اليوم التالي ، وهذا الكونت يريد (روزين) زوجه لا عشيقته .

في **زوج فيجارو** يتركز التقديم أكثر اذا أخذنا في الاعتبار تعقد المسرحية . يتم التقديم من خلال المشاهد الأول والرابع والسابع من الفصل الأول . أما المشاهد التي تخللت هذه المشاهد الثلاثة فهي تمهيد من الفعل الدرامي . في المشهد الأول نعرف أن (سوزان) و (فيجارو) يحب كل منهما الآخر وأنهما على وشك الزواج . ولكن الكونت (المافيفا) يريد أن يتخس (سوزان) خلية له . وفي المشهد الرابع نعلم أن (مارسيلين) كانت قد أنجبت طفلا من (بارتولو) (الذي سيتوضح في الفصل الثالث أنه فيجارو) وأنها بدلا من (بارتولو) الذي لا يريد

الزواج منها تريد أن تتزوج من فيجارو الذي تحبه . أما (بازيل) فهو يأمل في الزواج من (مارسيلين) . وأخيرا نعرف في المشهد السابع أن (شيروبان) يشعر نحو الكونتيسة (المافيا) بمشاعر حب معين وكذلك نحو (سوزان) ونحو (فانشيت) ولكن بطريقة مختلفة . كما نعرف أن الكونت يريد أن يطرد خادمه فيجارو من القصر . وهذا هو كل ما يلزم لمتابعة أحداث المسرحية . ثلاثة مشاهد إذن كانت كافية ليقدّم فيها بومارشيه **زواج فيجارو** .

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية التالية وهي **طاوور** ، جاء تقديمها في مشهد واحد . أما مسرحية **الأم اللدنية** فقد ارتكبت بومارشيه في تقديمها خطأ كبيرا بالرغم من التقديم السريع الذي جاء في مشهد واحد وهو المشهد الثاني من الفصل الأول . ولكننا تفاجأ بأن فيجارو يروى لسوزان أحداثا وأخبارا هي على علم بها مثله تماما ثم نجده بعد ذلك يوصل تقديم معلومات مهمة للمتفرج ولكنها ليست جديدة بالنسبة لسوزان .

بخلاف مشاهد التقديم ، فإن الفعل الدرامي عند بومارشيه يثير جدلا كثيرا . ليس فيما يختص بوحدة الفعل فهي قائمة ، على الأقل بشكل كلي ، كما هي الحال في الأغلب الأعم منذ أواخر القرن السابع عشر ، ولكن فيما يختص بطبيعة هذا الفعل . فمسرحيات بومارشيه المختلفة هي بهذا الخصوص مختلفة تماما . ففي مسرحية **أوجيني** يمثل الفعل الدرامي الأساسي في معرفة إذا كان الكونت سيتزوج بالفعل من (أوجيني) . ولكن (السير شارل) يعد بطلا لفعل ثانوي : هل سيتمكن من التخلص من الفتلة الذين استأجرهم قائده الكولونيل للقضاء عليه وتصفيته جسديا . وتتدخل المصادفة لتجعل الكونت نفسه يدافع عن (السير شارل) ضد أعدائه وينقذ حياته مما يوجد صلة بين الفصلين عن طريق تأثير الثاني على الأول .

فإذا كان (السير شارل) يسعى للحصول على اعتراف من الذي غرر بأخته سواء عن طريق الاعتراف الودي أو عن طريق النار ، فهو يؤثر بشكل أو بآخر على الفعل الأساسي . وهذا التأثير الذي يمارسه الفعل الثانوي على الفعل الأساسي هو أهم صفات توحّد الفعل الدرامي . ولكن هذا لم يتحقق إلا عن طريق المصادفة وهذا ما لا تسمح به الكلاسيكية .

وفي مسرحية (**الصدفان**) قضيتان مختلفتان ، الأولى ، هل سيتكن (أوريلي) من تجنب الافلاس الذي يهدده ؟ والثانية : هل ستزوج (بولين) من ميلاد الابن ؟

أما في مسرحية **حلاق اشبيلية** فالحبكة سهلة للغاية • كل ما هناك أن الكونت المافيا يريد أن يتزوج (روزين) بمساعدة فيجارو • وهناك عقبة واحدة تتمثل في وجود (بارتولو) •

وأما في **زواج فيجارو** فالفعل الدرامي يعد من أكثر الحبيكات تعقيدا في المسرح • فالحبكة واسعة بحيث أن البعض يتشككون في وحدتها وترابطها ويعتبرونها حبكة غامضة ومصطنعة • ومن ثم كانت ضرورة التوقف عندها قليلا • ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه يحاول في مقدمته للمسرحية أن يقنع الآخرين بأن الحبكة من أسهل ما يمكن • فهو يلخصها فيما يلي : • عظيم أسباني يقع في غرام فتاة يريد غوايتها • وتعاون هذه الفتاة مع خطيبها وزوجة العظيم لاحباط محاولة العظيم الذي يستعين في سبيل تحقيقها • بمكانته وماله • هذا كل ما في الموضوع • والمسرحية امامكم • صحيح أن هذا الموجز بسيط ، لكنه ناقص ومبالغ فيه • والحقيقة أن بومارشيه يريد أن يثبت أن مسرحيته من النوع الأخلاقي وأنه لا ينتقد فيها الطبقات الحاكمة ، لذلك فهو يقدم المسرحية باعتبار أن بطلها هو الكونت المافيا • ولكن من المستحيل عمليا أن نجعل جميع شخصوس المسرحية الآخرين يدورون في فلك الكونت • فالمعروف أن بطل المسرحية ومحركها هو فيجارو ، وهذا واضح كل الوضوح • والفعل الأساسي يحدده عنوان المسرحية بما يكفي لتوضيحه : فيجارو وسوزان ينويان الزواج ، أما بقية الشخصوس المهمين فهم بين معين على هذا الزواج ومانع له • وجميع تصرفاتهم تمثل جملة من الأحداث الثانوية التي تؤثر على الفعل الأساسي ؟ مما يؤكد أن الفعل الدرامي في المسرحية موحد •

أكبر عقبة أمام هذا الزواج تتمثل في الكونت المافيا الذي يريد أن يتخذ من سوزان خلية له وهو لذلك يماطل ويؤجل اعطاء تصريحه بهذا الزواج أطول مدة ممكنة • بل انه حينما يمنح هذا التصريح ، يكون مبكرا ، بل انه حتى بعد أن سمح بالزواج ، يسعى الى أن يطبق على المروس (حق السيد) الاقطاعي •

تمثل (مارسيلين) عقبة أخرى أمام زواج فيجارو وسوزان لأنها تريد أن تتزوج فيجارو نفسه • وستظل هذه العقبة قائمة حتى الفصل الثالث حينما تعلم أنها أم فيجارو • وحتى ذلك الحين سيظل بارتولو يقدم المساعدة للمارسيلين في سبيل تحقيق زواجهما من فيجارو ليخلو له المجال مع سوزان • كذلك فإن أنطونيو يمثل عقبة ثالثة ، فهو يشترط

لتزويج ابنة أخيه سوزان من فيجارو أن يعثر فيجارو على والديه وأن يتزوج هذان الوالدان زواجا شرعيا .

أما الكونتيسة المافيا ، فهي تعمل بكل سلطتها لاتمام زواج فيجارو من سوزان . ومن الطبيعي أنها تحاول بكل طاقتها أن تمنع زوجها من ممارسة (حق السيد) مع سوزان . أما شيرويان فإنه يسلكه نحو الكونتيسة بنثر غيرة زوجها الكونت وبالتالي يمنعه من تحقيق مخططه . وبذلك يكون شيرويان وبشكل غير مباشر ، حليفا أكيدا لكل من فيجارو وسوزان . وهما لذلك يعبران له عن ودعهما وامتنانهما .

بين هذين المعسكرين ، المعسكر المؤيد لزواج فيجارو من سوزان (الكونتيسة وشيرويان) والمعسكر المناهض (الكونت ومارسيلين وبارتولو وأنطونيو) نجد (بازيل) يقوم بدور غامض فهو بوصفه عميلا للكونت ، يريد أن يقنع سوزان بالاستسلام لرغبة الكونت . ولكنه من ناحية أخرى يريد أن يتزوج مارسيلين . فكما أنه عائق بالنسبة لزواج سوزان فهو عائق ضد بالنسبة لمارسيلين ، لذلك فهو لا يدري كيف يتصرف . ومن ثم فإن الكاتب يتجنب وجوده في معظم المسرحية .

وتتولد أحداث الفصلين الأول والثاني بصفة خاصة من هذا الموقف أو هذه الحالة التي تعرضنا لها بالتحليل ، فهذا الكونت في نهاية الفصل الأول يضطر الى الموافقة على الزواج ، ولكنه لا يتنازل عن (حق السيد) الاقطاعي . ودرا لهذا الخطر المحقق ، يقرر فيجارو وأعوانه في المشهد الثاني من الفصل الثاني أن يرسلان شيرويان للقاء الكونت بدلا من سوزان التي طلب منها الكونت أن تلتقي به سرا . وطبعاً يذهب شيرويان لمقابلة الكونت بعد أن يتنكر في ثوب الفتاة . ولكن غضب الكونت من شيرويان في هذا الفصل الثاني يضاعف من خطورة هذه الحيلة . وهنا تتخذ الكونتيسة ، في المشهد الرابع والعشرين ، قرارا خطيرا له أثره في مجريات الأحداث . فقد قررت أن تذهب هي بنفسها للقاءه متتكرة في شخصية سوزان ، يتم ذلك دون أن يدري فيجارو . عند هذا الحد يصبح الفعل الدرامي مزدوجا : فالكونتيسة وفيجارو يناضلان ، كل لحسابه ودون مشاورة أو اتفاق مع الآخر ، ضد الكونت لتحقيق نتيجة واحدة ، مع اختلاف الأسلحة التي يستعملها كل منهما . هذا الموقف ينثر الكثير من الجدل حول مشاكلكته . لكنه لا شك أنه موقف حائل بالايفهات المسرحية . وهو يبرر ما يتعرض له فيجارو من حرج حينما يتوجب عليه أن يشرح أمورا لا يدري عنها شيئا (في المشهد السادس من الفصل الرابع - على سبيل المثال) ، كما يفسر الغيرة التي

يشعر بها في نهاية الفصل نفسه ، والمونولوج الطويل الشهير الذي يليه وجميع ما في الفصل الخامس من ملابس مثير مبنية على الخطأ وسوء الفهم . ومع ذلك نجد البطل بدءاً من نهاية الفصل الثاني وحتى نهاية الفصل الرابع ، يأخذ المبادرة بالنسبة للفعل الدرامي . فالفصل الثالث كله يدور حول القضية التي تثيرها ضده مارسيلين والاعتراف الذي ينجم عنها . كما يدور الفصل الرابع كله حول استعدادات فيجارو للزواج التي لا يستطيع أن يميز بينها وبين الاعدادات الخاصة بالحيلة التي تستعد للقيام بها سوزان لحساب الكونتيسة .

تضيف الى ذلك ، أنه بدءاً من بداية الفصل الرابع يوافق بارتولو على الزواج من مارسيلين . وبالتالي فإن (انطونيو) لم يعد يمارض في زواج فيجارو من سوزان . العقبة الوحيدة أمام اتمام هذا الزواج تبقى رغبة الكونت في الاستمتاع بسوزان . أما جميع العقبات الأخرى فقد تم التغلب عليها . وبذلك فقد تخفف الفعل الدرامي في الفصلين الآخرين . ومع كل فقد أخذ بعض النقاد (« فريرون » الابن و « لاهارب » على الأقل) من القرن الثامن عشر ، على بومارشيه ضعف الحركة والانارة في هذين الفصلين . وبذلك يتأكد الرأي القائل بأنه بالرغم من براعة بومارشيه في ربط التفاصيل وتشبيكها فإن من الصعب عليه المحافظة على قوة الحبكة حتى الفصل الخامس ، يؤكد ذلك الرأي ما حدث بالنسبة لمسرحية أوجيني حيث اضطر الكاتب الى ضغط الفصلين الآخرين ، كما لم تنجح مسرحية **حلاق اشبيلية** في خمسة فصول . كما أن الفصل الخامس في مسرحية **الأم اللدنية** ، بالرغم من تصريحات الكاتب بأنه أعاد اختصاره ثلاث مرات ، يعد تطويلاً في المسرحية . أما في **زواج فيجارو** فالفصل الرابع يبدو كأنه يعد للخاتمة غير أن موضوع اللقاء السري الذي وافقت عليه سوزان مع الكونت والذي لا يدري فيجارو عنه شيئاً هو الذي أعطى للفعل دفعة جديدة وأثار غيرة فيجارو واضطره الى التصرف والدفاع عن حبه .

نخرج من ذلك الى أن الفعل الدرامي في مسرحية زواج فيجارو . في خطوطه الرئيسية ، وبأساليب مختلفة تماماً ، فعل موحد وكامل متكامل . علماً بأن الأسلوب الذي اختاره بومارشيه معقد ، لكنه يسير منضبطاً كالساعة . فلا تنسى أن بومارشيه ساعاتي ابن ساعاتي ولا يعنى ذلك أن كل ما في المسرحية ينطبق عليه مبدأ المشكلة أو هناك ما يبرره . فمن الممكن أن تكون الحبكة رائعة وتتصف بالعبثية في وقت واحد .

وولكن اذا كانت الحبكة تتفق مع المتطلبات الدرامية . فهل معنى ذلك انها ترضى الذوق العام ؟ هل هي انسانية ومقبولة على مستوى المشكلة . فيما يتعلق بالمشكلة فهي كما نعرف قضية شخصية في جوهرها . تعتمد على ذوق القارئ أو المتفرج أو جمهور معين . وهناك من القراء من اعترضوا وقالوا بعدم تحقق مبدأ المشكلة . فهم يرون أن بومارشيه قد استدرجهم في مواقف جعل فيها أشخاصا يتحدثون كما لا ينبغي لهم التحدث ، وأنه فضل التأثير أو الاثارة على المشكلة النفسية ، وأنه خدعهم وغرر بهم ، من هؤلاء المعارضين الناقد (فرنسيسك سارس) الذي تحدث عن شخص المسرحية في مقال له بتاريخ ٩ أكتوبر ١٨٧١ ثم أعاد نشره ضمن كتابه بعنوان « أربعون عاما من المسرح » الجزء الثاني (ص ٣٢٧ - ٣٢٨) . يقول سارس : « اسنعرض هؤلاء الشخصيات جميعا واحدا واحدا . يستحيل عليك أن تقول ماذا هم بالضبط ؟ وماذا يريدون ؟ ولماذا في هذا الموقف أو ذاك يتحدثون ويتصرفون بطريقة دون أخرى ؟ هناك عدد من المشاهد لم أفهم منها شيئا ، يتحدث فيها كل شخص بطريقة مخالفة تماما لما ينبغي أن يقوله » الحقيقة لا نستطيع أن نؤيد الناقد فيما ذهب اليه من عدم الفهم التام . فنحن نرى جيدا حقيقة الشخص وماذا يريد كل من الكونت والكونتيسة وسوزان ومارسيلين وأنطونيو وفانشيت وشيروبان ؟ فهم واضعون كل الوضوح ولا نجده صعوبة في تبرير سلوك كل منهم كل منهم من خلال المصالح والرغبات التي تحدد مكان كل منهم في الفعل الدرامي . ولكن هناك ثلاثة أشخاص يجب أن نعترف بخروجهم عن هذا الحكم العام وهم (بارتولو) و (بازيل) وبالذات (فيجارو) .

الأول يرفض في البداية الزواج من (مارسيلين) التي تطلب منه ذلك . ولكنه يوافق على أن يصبح مدافعا عنها ضد فيجارو ، ثم ، وبعد الاعتراف ، يوافق على الزواج منها والاعتراف بفيجارو ابنا له ، ويبدو أن الكاتب قد أخذه من مسرحية **حلاق أشبيلية** ضمانا للتواصل بين المسرحيتين وهو شيء يروق الجمهور ، لكنه اختصر دوره الى أدنى ما يمكن .

أما (بازيل) الذي انتقل من **حلاق أشبيلية** الى زواج فيجارو للأسباب نفسها ، الا أنه يمثل لنا تناقضا من نوع آخر ، فهو كما راين يشارك في صراع الفريقين المتعارضين ، لصالح الكونت لدى سوزان . لكنه في الوقت نفسه يريد أن يتزوج من (مارسيلين) قضى على نفسه بالجمود .

أما فيجارو فيقول عنه (سارس) فى المقال السابق : « غير مفهوم ، فيجارو هذا ، يتحرك دون توقف ويتحدث دائما عن ثلاث حبيكات أو أربع يقوده بانفسه • تراه هائجا لاهتا ، ولا شيء يتحقق مما يعد به • المصادفة وحدها التى تتولى حل جميع العقدة التى يلهث حولها أشبه بذيابة العربى أو كما تقول خيال المآة » • ثم يقول الناقد : « من أكبر الصعوبات فى هذا الدور كما أخبرنى ممثل قام بأدائه ، هو أن فيجارو يبدو عليه أنه يحرك كل شيء فى حين أنه فى الواقع لا يعمل شيئا ••• » مثل هذا القول ، كرره نقاد آخرون وبالذات (لاروميه) الذى يرى أن فيجارو : « يتحرك كثيرا ل يبدو مهما ، فى حين أنه لا يفعل شيئا » • هذا يقودنا فعلا للسؤال : ماذا يفعل فعلا فيجارو فى المسرحية ؟

نستطيع أن نحصى أربع وظائف يؤديها فيجارو : أولا هو يقنع الكونت المافيفا بأن يوافق على زواجه من سوزان (المشهد العاشر من الفصل الأول) ثانيا ، وعن طريق الورقة التى يوصلها لبازيل والتى يتحدث عنها فى المشهد الثانى من الفصل الثانى ، يفنى الفعل الدرامى فى الفصل الثانى كله تقريبا حتى المشهد الحادى والعشرين • ثالثا ، يقوم دائما بحماية (شيروبان) ويقدم له الوسائل للبقاء فى القصر بالرغم من قيام الكونت بطرده • وأخيرا يقوم (فيجارو) بتجميع التآمرين فى الفصل الخامس الذى يتولى هو تحريكه الى حد ما ويقضى بذلك الى خاتمة المسرحية • صحيح أن اثنين من هذه الأعمال الأربعة لا يتصرف فيها فيجارو وحده ولكن له شركاء ، لكنه يتصرف بمفرده فى الاثنين الآخرين •

وهذا يوضح أن فيجارو ليس المحرك الوحيد فى المسرحية • فالآخرون يتعاونون معه • كذلك هناك عامل آخر مساعد يتمثل فى المصادفة • وهذا ما يؤكد سارس نفسه حيث يقول : « المصادفة تلعب دورا كبيرا فى هذه المسرحية » دليل ذلك هذا الحوار من المسرحية :
سوزان : لا شيء مما رتبته له يا صديقى ، وظللتنا ننتظره ، قد تحقق •

فيجارو : المصادفة عملت أكثر مما عملنا جميعا يا صغىرتى ، هكذا يسير الكون •

(المشهد الأول من الفصل الرابع)

أما بالنسبة للزمن الذى تجرى فيه أحداث المسرحية ، فالنصوص تؤكد أن هذا الزمن لا يتجاوز الأربع والعشرين ساعة • ولكن هذا الالتزام

لا يضطر الكاتب الى التركيز الشائع عند الكلاسيكيين . بل على العكس من ذلك فهو مصحوب بما يمكن أن نطلق عليه (البهجة) أو السرف . فهذه مسرحية **حلاق اشبيلية** كما هي الحال (عند كورنبي) ، وليس (راسين) ، تتوالى فيها المقبات ، وإذا كانت مسرحية **زواج فيجارو** تحمل عنوانا ثانويا هو اليوم المجنون فذلك ، لأن هذا اليوم كما هي الحال بالنسبة ليوم مسرحية **السيد** ، هو يوم مجنون اذا استوعب من الأحداث مالا يحفل أن تقع في يوم عادي .

أما فيما يتعلق بالنهايات ، فجميعها كما تقضى التقاليد ، ضرورية ، كاملة وسريمة . كما أنها تأتي كلها في شكل زواج يتم أو في شكل عودة زوجين منفصلين الى وضعهما الطبيعي . فالزواج المزيف في مسرحية **أوجيني** يصبح زواجا حقيقيا . كذلك في نهاية مسرحية « **الصديقان** » ومسرحية **حلاق اشبيلية** يتزوج الحبيبان . أما مسرحية **زواج فيجارو** فلا تنتهي بزواج فيجارو وسوزان فهو زواج مفروغ منه منذ بداية المسرحية ، ووافق عليه علنا الكونت في المشهد العاشر من الفصل الأول ، وتم الاحتفال به في المشهد التاسع من الفصل الرابع . لكن النهاية الفعلية لم تتحقق الا حينما تنازل الكونت نهائيا عن رغبته في اتخاذ (سوزان) عشيقا له . وهذا لم يتم الا في المشهد الأخير . حينئذ لم يصبح فيجارو وسوزان زوجين وحسب ، بل أصبحا أيضا على ثقة من عدم وجود من يشاركهما في حبهما وفي حياتهما الزوجية . هذا القرار من جانب الكونت أيضا جعله يعود الى حياته العادية مع الكونتيسة زوجا وفيها مخلصا . أما في مسرحية **طرازو** فقد انتهت بمثور البطل على زوجته . وفي مسرحية **الأم المذنبة** كانت النهاية بالتخلص من الخائن (بيغارس) ليصبح زواج (ليون) و (فلورستين) ممكنا .

البناء الخارجي

قبل أن نتطرق الى تفصيل الحديث في البناء الخارجي عند بومارشيه ، نشير الى أن الكاتب نفسه كان يتصور لكل مسرحية من مسرحياته نوع الاخراج الذي يناسبها وهو يسجل ذلك وفق المسرحية . فتصديرا لمسرحيته **أوجيني** وبعد أن استعرض قائمة الشخص ، يفصل بومارشيه القول في الزى الذى يراه لكل منهم ثم يضيف قائلا : « وتيسيرا لفهم العديد من المشاهد التى يرتبط تأثيرها بالكامل بالأداء المسرحى ، وجعلت من واجبى أن أضيف هنا وصفا دقيقا لحجرة الاستقبال » . وبعد ذلك يبرر بومارشيه ما قام به فيقول : « عند قراءة

المسرحية سيشرح القارئ، بضرورة معرفة وصف الأماكن التي أشرت إليها جزئيا في حوار المشهد الأول » .

هذا فضلا عن الاشارات المسرحية الخاصة بالحركة أو تعبيرات الشخصوس التي تأتي بكثرة في ثنايا نص المسرحية ذاتها . ويشير بومارشيه الى عمله هذا فيقول : « قد يبدو هذا الاهتمام بشرح كل شيء وتفصيله غير مهم بالنسبة لغير المتخصصين ولكنه شيء ممتع بالنسبة للعاملين في المسرح أو للهواة » . وبالفعل فإن اهتمام بومارشيه بمساعدة الهواة ، وهم كثيرون في عصره ، جعله لا يتردد في ايراد أدق التفاصيل فيما يتعلق بالحركة المسرحية لدرجة أنه في بعض الأحيان كان يقوم بعمل المخرج . ففي **حلاق أشبيلية** و**زواج فيجارو** يصف بالتفصيل ثياب الممثلين . وبالنسبة ل**زواج فيجارو** يضيف معلومة أخرى : « أسماء الممثلين كتبها بترتيب ظهورهم على المنصة في بداية كل مشهد ولكن في داخل المشهد نفسه اذا قاموا بحركة مهمة . ومع ذلك فإن مسرحيتي **طاراو** و**الأم اللذنية** لا تحتويان على مثل هذه الاشارات . ولعل ذلك لأن الأولى لم يتم عرضها على الجمهور ، وأما الثانية فلأن الكاتب قام بتأليفها على وجه السرعة .

فيما يختص بمسرحية **حلاق أشبيلية** يحدد بومارشيه مكانين متصلين : الشارع القائم فيه منزل (بارتولو) بالنسبة للفصل الأول ، أما بالنسبة للفصول التالية فالمكان هو شقة (روزين) داخل المنزل المذكور ، لذلك ففي المشهد الثالث من الفصل الأول نرى بعض الشخصوس في الشرفات والبعض الآخر في الشارع .

وتتسع حدود المكان في مسرحية **زواج فيجارو** ، فالأحداث تجري في قصر أجواس فريكاس ، ولكن كل فصل يتطلب ديكورا مختلفا : حجرة سوزان ثم حجرة الكونتيسة ، ثم قاعة الاجتماعات ثم الجاليري الكبير وأخيرا الجزء من الحديقة الذي يحتوي على أشجار الكستناء .

ومن الجدير بالذكر أن مفهوم المكان في مسرحيات بومارشيه الأربع الأخيرة معروف في تاريخ المسرح . وهو يقوم على تحديد مكان عام واحد، كأن يكون مدينة معينة ، ثم تخصيص عدة أماكن مختلفة بداخلها . مثل ذلك نجده في مسرحيات كورنيلي الأولى .

ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن البناء الخارجى عند بومارشيه أن نبين موقفه من قضيتين مهمتين بالنسبة له ، ألا وهما المونولوجات

والتجنيبات • فمن المعروف عن بومارشيه أنه يكثر من استعمال المونولوج • فكل مسرحية تتضمن ما يقرب من عشرة مونولوجات ولكنها جميعا من النوع القصير ، فيما عدا مونولوجه الشهير في **زواج فيجارو** • فمن النادر أن يتجاوز حجم المونولوج عنده السطور العشرة ، بل أن بعضها لا يزيد على عدة أسطر ، وبعضها يتلخص في جملة ، بل في زواج فيجارو نجد مونولجا في المشهد الحادى عشر من الفصل الثانى فى كلمتين • ولعل هذا التخفف يعود الى ضيق الجمهور بالمونولوج • غير أن بومارشيه يجد نفسه فى بعض الأحيان مضطرا لشرح ما يفكر فيه بعض الشخص أو الحصول على إيفهيات كوميدية أو درامية لا تتحقق بالحوار ، فهو يلجأ الى المونولوج ولكن دون اسراف • وفى بعض الأحيان يستخدم بومارشيه نوعا من المونولوج يدرك فيه المتفرج أن هناك شخصا آخر يسمعه وهو مختبئ • بفرض سماعه أو يتصادف وجوده على مقربة من الشخص المتحدث •

هذا النوع نجده فى النسخة الأولى من مسرحية **أوجيني** • كما نجد صورة منه فى مسرحية « **الصديقان** » ، وأحيانا يستعمل بومارشيه هذا الأسلوب بدون ضرورة كما حدث حينما دخل فيجارو على المنصة فى مسرحية **حلاق أشبيلية** وهو يرتجل أغنية وكان الكونت مختبئا ، فسمع فيجارو بالرغم من عدم أهمية ما يسمع • وفى مسرحية **زواج فيجارو** فى المشهد الرابع والخامس من الفصل الثالث ، نجد الكونت وحده يفكر بصوت مسموع • وبعد لحظات وطبقا لأحد الارشادات المسرحية التى ظلت فى حالة المخطوطة ، « يسمع فيجارو العبارات الأخيرة ، فيتوقف » ثم « على حدة » يعلق بطريقة ساخرة على ما يقول الكونت الذى يستمر فى الحديث دون أن يلاحظ وجود فيجارو • أما المسرحيتان الأخيرتان فلا تتضمنان شيئا من هذا القبيل •

وكما هو معروف ، فإن المونولوج الشهير فى مسرحية زواج فيجارو يتناقض تماما مع السرعة التى تتسم بها المونولوجات الأخرى ، وذلك بسبب طوله الذى تحدث عنه النقاد كثيرا • خاصة وأنه ليس له نظير فى المسرح الكلاسيكى مما جعل النقاد يتساءلون عن سبب تقبل الجمهور له فى القرن الثامن عشر : « أن ما ينبغى معرفته هو كيف تمكن الكاتب من جعل الجمهور الملول بطبيعته ، يتحمل هذا المونولوج الطويل ؟ »

وإذا حاولنا تحليل ذلك ، وجدنا فعلا أن مثل هذا المونولوج كان يمثل نوعا من المغامرة بالنسبة لبومارشيه وكان من الممكن أن يقابل بالاستهجان وبالسفير الذى يدل على رفض الجمهور • ولكن الحقيقة أن بومارشيه

درس الموضوع قبل أن يقبل على تنفيذه . حيث لجأ الى استشارة بعض المتفرجين من ذوى الخبرة والثقة فشجوه على تنفيذه ، هذه واحدة .

بالإضافة الى ذلك ، وإذا نظرنا لملاقة المونولوج بالفعل المسرحي نجده مكونا من مستويين اثنين . ففي البداية يعبر فيجارو عن غيرته على (سوزان) وسخطه على الكونت وذلك فى عبارات يمكن أن نجد مثيلها فى مئات المونولوجات الأخرى . أما الجزء الأوسط وهو الأطول ، فإن اللهجة فيه تتغير تماما . ففيجارو ، وهذا لم يفهمه أى ممثل فى مونولوج ، يروى لنا حياته بالتفصيل ويخرج من ذلك بمعنى فلسفى . ومن البدهي أن الممثل هنا يطير من فوق المنصة ، ويفقد اتصاله بها . اننا بصدد نوع من الفاصل أو الاستراحة التى تتوسط فاصلين موسيقيين أو مشهدين مسرحيين . أن الممثل يتفصل عن نفسه ، عن شخصيته فى المسرحية وينظر الى نفسه من أعلى ويحكم عليها بصوت غريب غير صوته . فاللهجة فى هذا المونولوج ، كما هى الحال بالنسبة لحجمه ، تميزه عن المونولوج العادى . ففي بداية المشهد يتحدث فيجارو كما يقول بومارشيه نفسه « بلهجة حزينة للفساية » وهذا طبيعى لأنه يفكر فى مأساته والخطر الذى يهدده . ثم تأتى لحظة « يجلس فيها فوق مقعد » وهذه الحركة فى حد ذاتها تعنى أن الأمر ليس ملحا أو خطيرا كما كان ، وأنه بدأ يتأمل وضعه فى هدوء . كذلك فإن أحداث حياته التى يروىها ليس فيها ما يبعث على الحزن . ومما تجدر الإشارة اليه أن مثل هذا المونولوج كان موجودا فى **حلاق اشبيلية** ولكن بومارشيه فى تلك الفترة من حياته الفنية ، لم يجرؤ أن يقدمه كما هو بل أدخل مع فيجارو الكونت ليصبح المونولوج حوارا . أما بعد أن اطمأن على نفسه ، وبعد النجاح الساحق لمسرحية **حلاق اشبيلية** ، وبعد تفتح فى تفاعله الجمهور معه ، أقدم بومارشيه على التجربة . ومما يؤكد حكمنا هذا أن فيجارو حينما انتهى من المونولوج وجدناه يعود الى عالم المسرحية ويتلاحم مع الحكاية ويفكر فى (سوزان) التى كانت قد غابت عنه أثناء عرضه للوحة حياته وعاد لدوره فى المسرحية . ولتعويض ذلك جعل بومارشيه الحركة بعد المونولوج تتسم بالسرعة والخفة .

أما فيما يتعلق بالتجنية ، يتعامل معها بومارشيه كما يتعامل مع المونولوج . فهو يستخدمها كثيرا ولكن بحجم قصير . فهو لا تزيد عن بضعة كلمات ، فهو إذن لا تقطع سير المشهد أو الحوار بشكل غير طبيعى . وباحصائية بسيطة نجد فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث الأولى ما يقرب من ثلاثين تجنية . أما مسرحية **زواج فيجارو** ففيها أكثر من خمس وستين تجنية . فالكونت فى أحد المشاهد (المشهد العاشر من الفصل الأول) يلقي وحده سبع تجنيات .

وبصفة عامة يعالج بومارشيه البناء الدرامي الخارجى فى مسرحياته كما يعالج بناءها الداخلى وذلك بطريقة تتسم بالعناية والذكاء والفاعلية التى تستحق الإعجاب. وهذا يؤكد أن أسلوب الكاتب كان صورة صادقة له فى نظر معاصريه .

مسرحيات بومارشيه

مفزاها ومعناها

المسرحيات التى كتبها بومارشيه تكاد أن تكون متصلة بعضها بالبعض الآخر من حيث الموضوعات والشخص . وحرى بذلك أن يدفعنا الى السؤال عما يريد أن يقوله هذا الكاتب من خلال المصائر التى تعرضت لها هذه الشخص ، فأى هذه الشخص نجح ؟ وأيها لم ينجح عاطفيا واجتماعيا ؟ ولماذا ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه .

قليل ما يمكن أن يقال بخصوص البطلات عند بومارشيه ، فهن بصفة عامة بائسات أو قلقات على مدار المسرحية ، يعثرن على سماعاتهن فى نهاية العرض . اذن جميعهن بلا استثناء ناجحات . ولكن كثيرات منهن لا يستحقن هذا النجاح ، لأنهن لا يصلن من أجل الحصول عليه فهن فى مجموعهن سلبيات . وعلى البطل أن يتقدم لغزوهم والحصول عليهن . وللمهن معذورات فى ذلك ، فليس فى القرن الثامن عشر فتاة أو امرأة تستطيع أن تقوم ببادرة فيها شئ من الجرأة دون أن تحس صدمة فى المجتمع أو رأى العام ، وبالتالي عند الجمهور . كل ما يمكن أن تفعله الفتاة هو أن ترفض الزواج ممن لا تريد ، أو الخطبة لمن لا تحب (هذا ما فعلته كل من أوجيني وبولين وروزين) أما النساء فيمكن ، كما فعلت الأم المذنبه ، أن يدافعن عن حقوقهن أمام أزواجهن ، ولكن الرجل فى النهاية هو الذى يتصرف ، أما البطلة فدورها يظل سلبيا أو ثانويا . وضع التبعية هذا الشائع فى المسرح انما هو صورة من وضع المرأة فى المجتمع ، كما أشار الى ذلك بومارشيه نفسه مرات كثيرة . يخرج على هذه القاعدة استثناء واضح يتمثل فى دور الكونتيسة فى مسرحية **زواج فيجارو** ، فهى تقوم بتحريك جزء مهم من الفعل الدرامى ، حيث قامت بالاتفاق مع (سوزان) بوضع الحيلة التى أعادت اليها زوجها

الكونت . هذه الجراءة الكبيرة من سيادة عظيمة لم تتكرر ولا حتى في مسرح بومارشيه نفسه .

وماذا عن البطل الشعبي ؟ الحقيقة أنه ينتصر في جميع المسرحيات . ففي مسرحية « الصديقان » ، (ميلاك) الابن المتواضع الأصل هو الذي يتزوج من (بولين) وفي مسرحية أوجيني نجد الأسرة تفرض إرادتها على الطبقة الأرستقراطية . ومسرحية زواج فيجارو كما يدل العنوان هي انتصار لفيجارو التابع الذي يواجه خصما قويا . كذلك في مسرحية الأم المذنبية يعود الفضل لفيجارو أيضا ، إلى حد كبير ، في النهاية السعيدة . أما مسرحية طارار فهي تمتد أكبر انتصار للبطل الشعبي ، فهو فيها جندي بسيط يصبح قائدا للميليشيا ، ثم جنرالا ، وبعد ذلك حينما عثر على زوجته التي سلبه إياها الطاغية ، يصبح ملكا .

وتختلف أسباب هذا النجاح للبطل الشعبي . فهو يعود في الأغلب إلى ذكائه الفردي ، وهذا تقليد مسرحي قديم . ولكن هنالك عوامل اجتماعية تتدخل أيضا . فإذا كان (فيجارو) نجح في إحباط محاولات (بارتولو) في مسرحية حلاق الشيبيلية ، فهذا يرجع إلى حد ما إلى مساعدة الكونت النبيل . وإذا كان قد تمكن من إحباط محاولات الكونت في زواج فيجارو فهذا يرجع أيضا إلى حد ما إلى مساعدة الكونتيسة النبيلة . أما طارار فإنه مدين بتناجه للشعب الذي أدت ثورته إلى قتل الطاغية فتولى الحكم من بعده .

وبعد هذا الاستعراض السريع للبطل الشعبي عند بومارشيه ، نسأل أنفسنا عن العلاقة بين هذا البطل والكاتب نفسه . أدلة كثيرة تشير إلى أن هذا البطل هو صورة بومارشيه نفسه والا فلماذا نجد فيجارو كاتباً مسرحياً وموسيقياً وشاعراً إن لم يكن ذلك لكي يشبه بومارشيه ؟ إن هذا البطل الذي يقتحم المنصة في نهاية الفصل الأول في المسرحية الأولى إنما هو بومارشيه الذي يتغنى بأمجاده ويزهو بكفائه وقدراته : « أنا أدخل هنا حيث أتمكن بضربة واحدة من عصاتي من استغلال اليقظة والحب وتضليل الغيرة وسحق المؤامرة والقضاء على جميع العقبات » . الحقيقة أننا أمام الكاتب نفسه الذي يحاول أن يحقق الانتصارات التي كان يعلم بها في الواقع ، يحققها في الخيال ، في المسرح . حتى البطولات في مسرحيات بومارشيه ما من سوى صورة حبيبته التي كان يتمتع الزواج منها . وعلى ذلك فإن الدرس العاطفي الذي نخرج به من مسرح بومارشيه يصبح واضحاً . فهو في حياته الواقعية لم يستطع الزواج من (بولين لى بروتان) . أما في الأدب ، وهو أداة التعويض ، فقد جعل من نفسه

بطلا يستثمر خياله وذكائه ليحقق حلمه في حبه • هذا البطل يكتب استعراضات كما يفعل (جان بيت) في استعراضات بومارشيه الأولى ، وهو أيضا يكتب مسرحيات كما يفعل فيجارو ويفزو قلب (بولين) ويحقق الثروة • ان صورة بومارشيه تنتقل من مسرحية لأخرى تغزو الصعاب وتتغلب على العقبات وتحصل على فتاة أحلامه • هذا الثار من الواقع أو هذا الانتصار على الحياة يفرز مسرحا هو في الوقت ذاته مجده للمسرح وقصيدة طموح غرامية •

السياسة والمجتمع

حتى قبل أن يكتب بومارشيه روائحه ، كان ضمن الاستعراضات التي استهل بها حياته الفنية بعض الانتقادات اللاذغة للنظام السياسي • ولكن بومارشيه لم يكن مفكرا سياسيا كبيرا على شاكلة روسو أو فولتير • ولكنه كان يورد في ثنايا مسرحياته بعض الملاحظات من قبيل فاتح الشهية للجمهور الذي يشاركه الرأي • وقد شملت هذه الملاحظات المجتمع الفرنسي بأكمله بله من رأس الدولة وهو الملك •

في مسرحية طاراد التي تعرض لنا ملكا طاغية ، يقول (طاراد) للجنود المتمردين انه لا يحق لهم الحكم على أسيادهم وأن احترام القوانين هو أول واجباتهم • كما يقول أيضا انه من الواجب احترام الملك الظالم حتى ولو لم نستطع أن نقدره • وبذلك يتقرر مبدأ تفوق الملوك • وفي مسرحية أوجيني يؤكد البارون هذا التفوق لدرجة أنه يرى « أن الجميع عند قدمي الملك كاسنان المشط » •

أما رجال الدين فيبدأ بومارشيه التعرض لهم في شخصية (بازيل) مدرس الموسيقى في مسرحية حلاق أشبيلية • وهو رجل لثيم يعرف كيف يستغل الظروف لصالحه • ولا يخفى انتماؤه للكنيسة بصورة غير واضحة تماما • وفي زواج فيجارو يسجل فيجارو بعض النكات يتهم فيها على رجال الدين • فيقول مثلا : « ان المفتي رجل كثير الاحسان • ولكنهم يقولون انه مبذر يأكل كل شيء » - هذا صحيح لكنه يعطي ما يتبقى منه للفقراء • وفي موضع آخر نقرأ « ان مثل هذا الرجل المقدس لا يمكن أن نجد فيه سوى الرذائل المقدسة » ، في مسرحية طاراد ، يرد وصف أحد الشخصيات بأنه « المطران الأكبر ، وهو كافر يركبه الغرور والطموح » ويوضح للملك أن السلطة الدينية هي مساعد للسلطة السياسية • تتعاون معها في استبعاد الشعب (الفصل الثاني ، المشهد الثاني) •

وتعد طبقة النبلاء هي صاحبة نصيب الأسد من هجوم بومارشيه .
ففي مواطن كثيرة من المسرحيات نقرأ ما معناه أن المصادفة وحدها هي
التي وراء شرف المولد . فهذه روزين في حلاق أشبيلية تقول : « المولد
والحظ ، دعونا من ذلك فهي أمور تتحكم فيها المصادفة » . وفي زواج
فيجارو ، يعلن البطل قائلا « كان من الممكن أن أكون ابن أمير من الأمراء
لو شامت السماء ذلك » وفي نهاية المسرحية يغني قائلا :

بالحظ في الميلاد .

هذا يكون أميرا وهذا يكون حقيرا

المصادفة وحدها هي التي ميزت بينهما .

من الأفكار الشائعة أيضا في مسرح بومارشيه علم وجود علاقة أكيدة
بين نبالة المحتد والقيمة الشخصية للإنسان . فها هو ذا فيجارو في مطلع
مونولوجه الطويل الشهير يعلن قائلا :

لمجرد أنك سيد عظيم ،

تعتقد أنك عبقرى ملهم ! ...

كل ما هناك أنك تحملت مشقة مولدك ، لا أكثر . فيما عدا ذلك
فأنت إنسان عادي جدا : في حين أنني ، يا الهي ...

هذه الفكرة جعلها بومارشيه خاتمة أوبرا طلاقه : ...

أيها الإنسان الفاني ، مهما تكن ، أميرا ، أو حقيرا .

أيها الإنسان إن عظمتك فوق الأرض

لا ترتبط بحالتك الاجتماعية .

إنها تكمن في أخلاقك وطباعك الشخصية .

وفي إطار هجومه على النبلاء ، لا يغني بومارشيه من نقده نبلاء السيف
أو الجيش . ففي مسرحية أوجيشي يعتدى كولونيل بالسب على أحد
مرؤسيه من الضباط مما يضطر معه إلى مبارزته . ثم يشكوه إلى الوزير
وبعد ذلك يكرى بعض القتلة الذين يحاولون اغتيال الضابط المسكين .

أكثر هجوم بومارشيه على طبقة النبلاء ينصب على تلافهم
بالنساء وتفزلهن بهن . فهذا الكونت (ألفافيا) في حلاق أشبيلية لا يتوزع

عن محاولة استغلال قانون جائر من قوانين المصور الوسطى يقضى بأن من حق السيد أن يستمتع بزوجة أجبره قبل أن يسمح له بالزواج منها .

ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه لا يهاجم طبقة النبلاء بصامة وإنما يتناول نقده حالات خاصة . ولا يغفل القضاء من انتقادات بومارشيه ويكفي ما يتضمنه مشهد المحاكمة في مسرحية **زواج فيجارو** من تلميحات إلى فضيحة القاضي (جوزمان) التي كان بومارشيه ضحيتها . ومثل هذا الهجوم الذي لا يتجاوز التلميحات ، وهي أمور تقليدية في المسرح ، نقد الأطباء . ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى أن (بارتولو) في مسرحية حلاق أشبيلية طبيب لا يشرف مهنته .

بالنسبة لوضع المرأة في المجتمع ، يفضل بومارشيه تحرر المرأة الأوروبية بالرغم من عواقبه الوخيمة ، على وضع المرأة في آسيا . ولكنه من ناحية أخرى يرى أن أفضل عمل للمرأة هو أن تجد زوجا مناسباً . فهذه (مارسيلين) تعبر عن سعادتها البالغة بزواجها من (بارتولو) في **حلاق أشبيلية** . وهذه الملكة في خاتمة مسرحية **طاراو** لا هم لها إلا التقرب من الملك الذي يعد زوجها .

وتحظى العلاقة بين السادة والخدم بنصيب من اهتمام بومارشيه وهي من الموضوعات الساخنة . ففي **حلاق أشبيلية** نقراً : « فيما يختص بالمازيا التي تطلبها في الخدم ، عظمتك يصرف كثيراً من السادة الذين يحق لهم أن يكونوا خدماً ، وفي **زواج فيجارو** نقراً : « الخدم يستفرون وقتاً أطول في ارتداء ملابسهم لأنه ليس هناك من يساعدهم في ارتداؤها ، كذلك لا ينسى بومارشيه الكتاب الذين يتعرضون لبطش السلطة ، وهو موضوع أشار إليه فولتير مرات عديدة . في النسخة الأولى من **زواج فيجارو** يوضع فيجارو في سجن الباستيل لأنه كتب مسرحية لم تعجب السلطات . ول مجرد أنه قام بنقل الأحداث إلى أسبانيا وحذف بعض المشاهد سمح له بعرض المسرحية .

أما عن طبقة الشعب فكل ما يقدمه مسرح بومارشيه من هذه الطبقة بلها . فالخدم والفلاحون في مسرحياته أغبياء . والحقيقة أن بومارشيه في هذا الصدد يسير على نهج سابقه من الكتاب .

إن موقف بومارشيه من الطبقات الاجتماعية يوضح لنا نوعية الجمهور الذي كان يكتب له . فمن الواضح أنه لم يكن يكتب من أجل

جمهور الطبقة الشعبية ، كذلك لم يكن يكتب للاستقراطية الراقية التي كانت تقبل على استعراضاته الأولى . ان بومارشيه كان يكتب لطبقة النبلاء الصغرى وللبورجوازية ، لذلك كان يريد أن يقدم مسرحياته ، وقد قدمها فعلا ، فى مسرحية الكوميدى فرانسيز ومسرح الأوبرا . وإذا كان بومارشيه قد هاجم النبلاء ، فقد كان هجومه من النوع المقبول ، وكان يفرض تقويم سلبيات هذه الطبقة . كان ذلك من باب عتاب الأصناف ، وليس بفرض القضاء على هذه الطبقة .

ان توجيهات بومارشيه السياسية فى مسرحه كانت أشبه بالتوازل فى الطعام . وكانت مجرد الاثارة التى تضى على العرض مزينا من البهجة والمتعة، ولم تكن هذه التوجيهات من النوع الذى يحدث الصدمة أو الانفجار، بل ولا حتى الانفجار طويل المدى . والا لما أقبل عليها الجمهور . فلم يكن بومارشيه كما زعم البعض من رواد الثورة الفرنسية ولم يفكر فى ذلك . وان ما أشيع فى أوائل القرن التاسع عشر على لسان نابليون وغيره من كبارات رجال النبوة عن ثورة بومارشيه إنما هو من قبيل التفسير المقتضد أو غير المقصود . المؤكد أن بومارشيه كان صديقا للنظام الحاكم بدليل أن وزير الخارجية الفرنسى فى عام ١٧٧٦ أعطى بومارشيه مليوناً من الفرنكات لتسليمها كمساعدة للثوار فى المستعمرات الأمريكية ضد انجلترا . وليس من المقبول أن تعطى حكومة ، مهما كانت ، مثل هذا المبلغ لشخص يعرف عنه أنه عدو للنظام الحاكم . كذلك بعد أحداث قضية (جوزمان) التى كان بومارشيه طرفا فيها وأدت الى قرار الرقابة بتجليل عرض مسرحية **زواج فيجارو** ، تدخل الملك لويس السادس عشر نفسه ودرس الموضوع ثم صرح بعرض المسرحية على الجمهور ولاقت نجاحا كبيرا . وقد كان بإمكان السلطات ، اذا دعا الأمر ، حظر تقديم المسرحية كما فعلت من قبل مع مسرحيتين ناجحتين لكنهما كانتا تتعرضان لبعض المصالح العليا ، وتقصد بهما مسرحية **تووكاويه** لصاحبها (لوساج) حيث لم تعرض سوى سبع مرات ، ومسرحية **محمد** (لفولتير) ولم تعرض سوى ثلاث مرات . أما مسرحية **زواج فيجارو** فقد قدمت مرات عديدة مما يدل على عدم خطورتها . وإذا كان ذلك قد حدث مع **زواج فيجارو** فمن باب أولى أن يكون الأمر كذلك على الأقل بالنسبة لمسرحيات بومارشيه الأخرى وهى أقل جرأة .

(١) Pierre de Ronsard (١٥٢٤ - ١٥٨٥) شاعر فرنسي مجيد ، عمل على تجديد الشعر في عصره من ناحية الشكل والمضمون وذلك بالتعاون مع نشر من اسبقته الشعراء كان هو سباقهم تحد اسم (البلياد) Pléiade (الكواكب السبعة أو أمراء الشعر) .

(٢) François de Malherbe (١٦٥٥ - ١٦٧٨) شاعر فرنسي بدأ انتاجه بنظم مجموعة من قصائد المناسبات . وكان لنظرياته في الشعر شهرة أوسع من شعره نفسه . لقد كان يدعو إلى شعر بسيط واضح معارضا تيار جماعة (البلياد) ومن سار على دربهم ممهدا بذلك لطريق الكلاسيكية الفرنسية .

(٣) Théophile de Viau (١٥٩٠ - ١٦٢٦) شاعر فرنسي من أشهر مؤلفاته مأساة بيرام وتيسبيه Pyrame et Thisbé كما نظم بعض القصائد الغنائية التي تدل على موهبة خارقة واكتاف مبتكرة .

(٤) Alexandre Hardy (١٥٧٠ - ١٦٢٢) كاتب مسرحي أسهم في تحديد شكل المأساة الكلاسيكية .

(٥) 'Pyrame et Thisbé' تعرض هذه المأساة لقصة حب عنيفة بين الشاب بيرام وحبيبته تيزبيه التي تمكنت من الفرار من لبؤة كانت تلتصق بها تاركة وراءها نقابها الذي وجده بيرام فاعتقد أن تيزبيه لقيت حتفها فقتل نفسه حزنا عليها . وحينما ظهرت تيزبيه وعلمت بما وقع له لم تتمكن من الحياة بعده فانتحرت .

(٦) Jean Mairet (١٦٠٤ - ١٦٨٦) كاتب مسرحي من بين ماسيه Sophonisbes سوفونيسيب وهي من أوائل المسرحيات التي جاءت مطبقة لقواعد الوحدات الثلاث التي نادى بها المذهب الكلاسيكي الفرنسي في القرن السابع عشر الميلادي .

(٧) Jean de Rotrou (١٦٠٩ - ١٦٥٠) من كبار كتاب المسرح المعاصرين لكوني ، وكان خبير الانتاج .

(٨) Georges de Scudéry (١٦٠١ - ١٦٦٧) كاتب مسرحي وروائي من مؤلفاته ملحمة Alaric . كما كان عضوا بالجمعية الفرنسية . أن مسرح « كورنيس » يعتبر (٩) رومن Rouen عاصمة إقليم نورمانديا وتقع على بعد ١٢٢ كم شمال غرب باريس . وهي أيضا مسقط رأس كل من الكاتبين Fontenelle و F'laubert والرسام Gericault ، كما أنها المدينة التي أحرقت فيها جان دارك .

(١٠) Les Jésuites اليسوعيون أو جمعية يسوع المسيح Compagnie de Jesus هي جمعية أو جماعة دينية أسسها القديس Ignace de Loyola في النصف الأول من القرن السادس عشر . ويصنف اليسوعيون إلى النضال من أجل نشر مذهبهم أكثر من اهتمامهم بالتأمل في أمور الدين . كما أنهم بالإضافة إلى الشاؤون المقدس ، يؤمنون بوجوب الخضوع لسلطان البابا . وقد تصدى البرلمان والجامعة في فرنسا لهذا الحزب . ومع أنه ظل يتمتع بنفوذ كبير حتى عهد لويس الرابع عشر إلا أنه حُدد من فرنسا في عام ١٧٦٢ وفي عام ١٨٨٠ ثم في عام ١٩٠١ وذلك بعد أن طرد من البرتغال في عام ١٧٥٩ .

وعلى المستوى اللغوي أصبحت كلمة يسوعى مرادفا للشخص المتناقض .

(١١) ميليت Mélite أو الخطابات المزورة Les Fausses Lettres ستحدث عنها بالتفصيل تحت عنوان كورنيلي كاتبنا هزليا .

(١٢) السيد Le Cid ، من اللغة العربية المغربية « سيدي » ، سيأتي ذكرها مفصلا تحت عنوان مسرحية السيد .

(١٣) Armand-Jean du Plessis de Richelieu (١٥٨٥ - ١٤٦٢) رجل دولة من الطراز الأول . كان وزيرا على عهد الملك لويس التاسع عشر ، كما كان أسقفًا ثم مطرانا . وأصبح في عام ١٦٢٤ رئيسا للوزراء وقد تمكن من القضاء على البروتستانت كحزب سياسي وكسر شوكة الأعيان والعظماء من ناحية وعائلة للنمسا من ناحية أخرى . كما قام بإصلاحات كبرى في مجال الاقتصاد والجيش والقضاء . ودعم الحكم الملكي المطلق في فرنسا كما أسس المجمع الفرنسي .

(١٤) Guillen de Castro y Belvis أو Guillen (١٥٦٩ - ١٦٢١) كاتب مسرحي إسباني . اقتبس مسرحياته من نواوين الشعر الشعبي الأسباني Ro-mancero وهو الذي كتب (طفولة السيد) Las Mocedades del cid. التي استوحى منها كورنيلي مسرحيته الشهيرة .

(١٥) Baroque على الرغم من الغموض الذي اكتنف هذا التعبير إلا أن الآراء قد اجمعت على أن هذا النوع من الأدب يتميز بمجموعة من الصفات أهمها الرغبة في الابتكار التي تصل إلى الرغبة في الإدهاش ، وذلك سواء في الشكل أو المضمون ، وكذلك الاسراف في استعمال الكنايات والزخعة الشديدة إلى التحرر من التقاليد والقواعد . ومن جهة أخرى يتميز هذا النوع من الأدب بالمبالغة في تصوير العنف في العواطف والشطط في الطباع . وقد ازدهر الأدب الباروكي في فرنسا في أواخر القرن السادس عشر وخلال العصر الكلاسيكي ، وذلك بفصل مجموعة من الكتابات نذكر منهم d'Aubigné Saint - Amant و Corneille و Rotrou .

(١٦) Juan de Mariana (١٥٢٦ - ١٦٢٤) مؤرخ إسباني .

(١٧) Les Sentiments de L'Académie sur Le Cid نقد آخرق يفيض حمدا وغيره من رجال المسرحية كتبه Chapelain عضو المجمع الفرنسي بإيعاز من Richelieu آثار سقط كورنيلي وجعله يعتزل التأليف ثلاث سنوات .

(١٨) اليانسينيون Les Jansénistes أتباع الأسقف الهولندي ينسينيرس (١٥٨٥ - ١٦٢٨ م) مؤسس المذهب الذي عرف باسمه . وهو كالجبرية يقيد حرية الإنسان فيما يتعلق بالاختيار . وقد اشترك اليانسينيون في العديد من المعارك السياسية واستغلوا عداوة الدولة في فرنسا ويصفة خاصة يسيليو Richelieu الوزير الأول



بييركورنيي



قاعة عرض مربعة الشكل في مطلع القرن التاسع عشر



مسرح اوتيل دي بوجوني . الممثلون الأساسيون



صور غلاف المجلد الرابع

من الأعمال المسرحية

الكاملة للمكاتب اسكنس

هاردي ١٦٢٦ .

داخل الميداليات مشاهد

من بعض مسرحيات هاردي.



بعض المصلين المورسيتين
والإيطاليين المتخصصين
في أدوار التمساح



مشهد من مسرحية
(الوقت المضحك) من
تأليف بيير كوريني
والخراج دانيال لويج (١٩٩٩).



مسرحية دونجون ليبيير كورني (١٦٤٤)



مسرحية (المسيد) ليبيير كورني (١٦٣٧).



مسرحية (بوليوكت) ليبيير كورني (١٦٤٠)



مسرحية هوراس ليبيير كورني (١٦٤٠)

مسرحية (سينا) لبيير كورني (١٦٤٠)



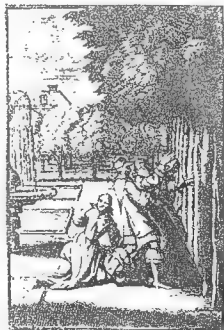
مسرحية (ميدان القصر الملكي) ١٦٣٥



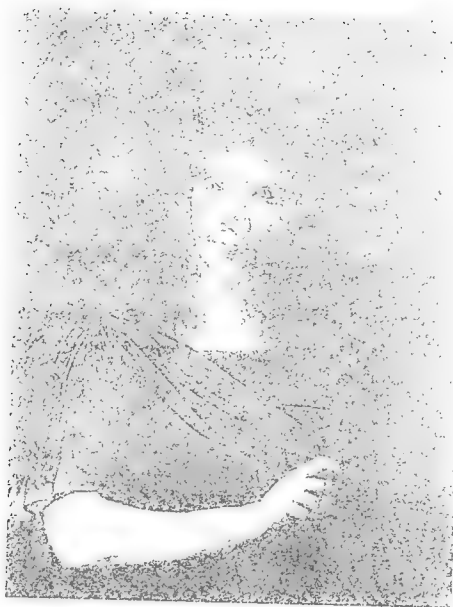
مسرحية (مصر للقصر) لبيير كورني (١٦٣٤)



مسرحية (الأرمل) لبيير كورني ١٦٣٤



مسرحية (ميليت) لبيير كورني (١٦٣٤)



موليير في دور القيصر مسرحية (موت بومبيوس)



بعض الممثلين في فرقة موليير





الحفلة التركية في مسرح 'الرجواني المملى' مولينير



..... مولينير



موليير في شخصية سجاناريل التي اشتهر بها

الممثل الشهير دوکروازی فی دور
طرطوف (۱۶۶۸)



المخرج المعاصر المشهور لوی جوفیه فی دور طرطوف (۱۹۵۰)

مسرحية (نقد مدرسة الزوجات) لموليير



مسرحية (مدرسة الزوجات) لموليير



مسرحية (بون جوان)



مسرحية (عدو البشر)



مسرحية (البخيل)



مسرحية (مريض الوهم)



سرحية (نيكوميد) ١٦٥١

سرحية (ميديا) لبيير كورنير ٣٥



سرحية (بيرتاريت) ١٦٥٢



سرحية (دون سانش) ١٤٩



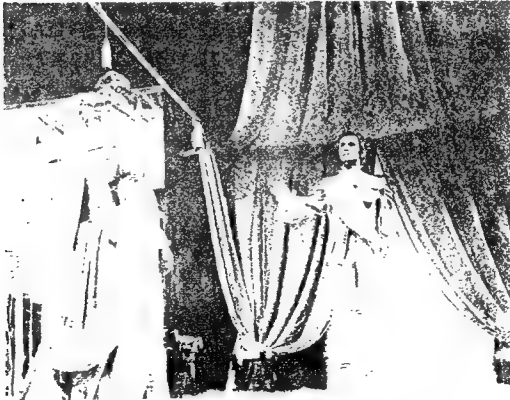


موليير في دور (ارنولف)

صورة غلاف الأعمال الكاملة لموليير



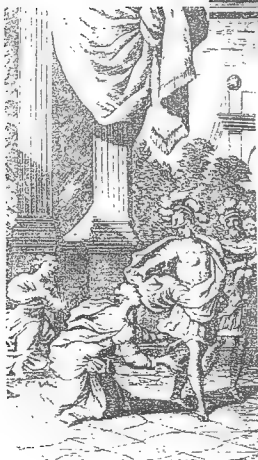
موليير في دور (سجناناريل)



مشهد من مسرحية (بيرينيس) لراسين يجمع بين بيرينيس وانتيوكوس

وسط عالم من المرايا والانعكاسات مسرح منبارناس (١٩٧٠)

مسرحية (بريتانيكوس) لراسين ١٦٦٧



مسرحية (انثروماك) لراسين ١٦٦٧



لشامبليه المعلقة الشهيرة لأوزار البطولة في مسرحيات جان راسين

مسرحية إيليجينتي لجان راسين ١٦٧٤



مسرحية إستر تاليف جان راسين وقد قام
بجميع أدوارها النساء.

مسرحية (المدافعون) تاليف جان راسين

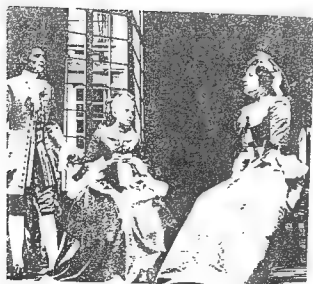


مسرحية بيرينيس لجان راسين ١٦٧٠



مسرحية مفاجأة الحب الثانية.

ماريفو



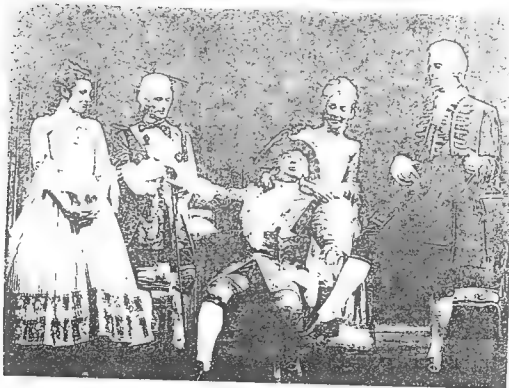
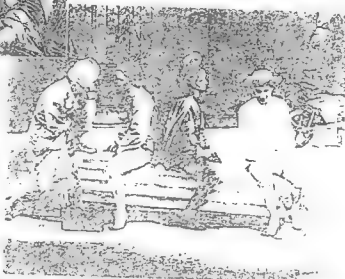


مسرحية (المدافعون) مشهد الكلاب الصغيرة ١٦٨٨

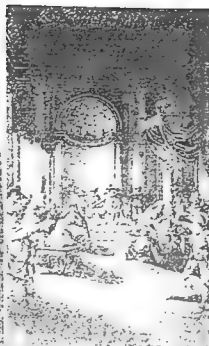


مسرحية (انتصار الحب) لماريكو

الممثلة الإيطالية
جانشينا بينوتزي
في دور سيلفيا



مشاهد من مسرحية زواج
 البجوارو أو اليوم للجنون (١٧٨٨)
 تأليف بومارشيه



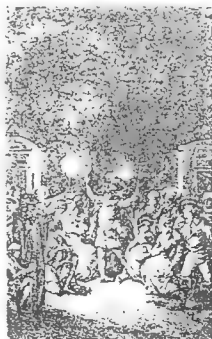
الفصل الثاني



الفصل الأول



الفصل الرابع

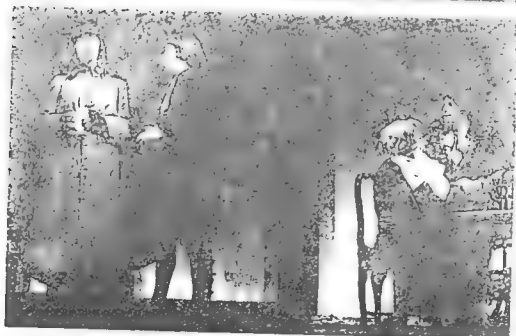


الفصل الخامس



مسرحية (حلاق اشبيلية) ١٩٥٥

مسرحية (حلاق إشبيلية) ١٩٤٧



مسرحية حلاق الميبلية (١٩٧٠)



الممثل الشهير
ريمون في دور
البرجوازي النبيل
في مسرحية
البرجوازي النبيل
لموليير.



الممثل انطوان فينتيه في دور الأمير في مسرحية دون جوان لولبير (١٩٧٨).



مشهد من مسرحية طرطول
لواليدير يجمع بين طرطول
والبحر من إخراج لوليدير
بيلافسون، عام ١٩٨٢.



بومارشيه



جان راسين

صورة غلاف الأعمال الكاملة طبعة أغسطس ١٩٦٣



ماريفو ۱۷۵۳

الفهرس

٢. بدايات المسرح الفرنسى.
٦. الكلاسيكية.
- بيير كورنى
٩. من الملهاة الغرامية إلى المأساة السياسية.
- موليير
٣٣. حينما تصبح الكرميديا سلاحا والضحك قناعا.
- جان راسين
٦٥. قمة المأساة الكلاسيكية.
- ماريغو
٩١. راسين الكرميديا.
- بومارشيه
١١٧. مرآة المسرح.
١٤٦. الهولموش.
٢٩. الصور.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٨/٤٠٨٤

I.S.B.N 977-01-5616-7

حاول العديد من كتاب المسرح في فرنسا تطبيق القواعد الكلاسيكية سواء في مجال التراجيديا أم في الكوميديا. ولكن هؤلاء الخمسة الذين وقع عليهم الاختيار في هذا الكتاب لتمثيل هذه المدرسة هم أشهر كتاب هذا المذهب. غير أن شهرتهم لم تكن بسبب جودة أعمالهم بقدر ما كانت لأنهم على الرغم من أنهم ينتمون إلى المدرسة نفسها، إلا أن الاختلافات بينهم واضحة، حتى الذين يجمعهم نوع واحد (الجاد أو الهزلي). فكورني وراسين كتبوا في النوع الأول، ومع ذلك فإن إبداع كل منهما يكاد أن يكون نقيضاً لإبداع صاحبه.

كذلك كتاب الهزليات، فشتان بين الكوميديا عند موليير وماريفو، وبينها عند ماريفو وبومارشيه.

من هنا كان الاختيار، وهذا ما يحاول إبرازه هذا الكتاب.